This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT

DU

CHANT LITURGIQUE

jusqu'à la fin du moyen âge.

N° 586

ORIGINE ET DÉVELOPPEMENT

DU

CHANT LITURGIQUE

jusqu'à la fin du moyen âge.

PAR

PIERRE WAGNER

Dr. EN PHILOSOPHIE

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

ET DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE GRÉGORIENNE

A FRIBOURG-EN-SUISSE

traduit de l'Allemand par l'Abbé BOUR

STANFORD LIBRARY

TOURNAI (Belgique)

Société de Saint Jean l'Evangéliste

DESCLÉE, LEFEBVRE & Cie.

1904

ML3075
W134

547509

IMPRIMATUR.
Romæ, die 16 Junii 1904.
Fr. ALBERTUS LEPIDI O. P.,
S. P. Ap. Magister.

STANFORD LIBRARY

TABLE DES MATIÈRES.

AVANT-PROPOS. — *Notions générales sur la nature et le nom du chant grégorien. Disposition du livre* 89

CHAPITRE I. — *Psaumes et psalmodie aux premiers siècles chrétiens.* Les psaumes et les cantiques; leur emploi dans les Offices divins. Exécution mélodique : la psalmodie responsoriale en solo et la psalmodie antiphonale en chœur; sa diffusion en Orient et en Occident; son caractère musical. Les chants alléluiatiques. 13

CHAPITRE II. — *Les Hymnes.* Leurs précurseurs et leur formation en Orient et en Occident 48

CHAPITRE III. — *Développement général de la liturgie et du chant liturgique au moyen âge.* Eléments grecs dans le chant de l'Eglise latine. Le chant romain, l'ambrosien, le gallican et le mozarabe; leurs rapports réciproques . . . 57

CHAPITRE IV. — *Les chants initiaux de la Messe.* Coup d'œil sur les formes des chants de la Messe. L'Introït; son introduction dans la liturgie et son développement jusqu'à la fin du moyen âge; ses textes et ses mélodies. Le Kyrie, son histoire, son emploi liturgique et sa mélodie. Le Gloria et son histoire. 64

CHAPITRE V. — *Suite. Les chants entre les lectures sacrées.* Le Répons graduel, son antiquité et son étendue primitive. Son abréviation entre 450 et 550 amenée par sa combinaison avec les mélismes. Son exécution à Rome, ses textes. L'Alleluia, d'abord une longue jubilation, plus tard seulement muni de paroles, probablement par Grégoire I. Son exécution, ses textes. Le Trait, ses rapports avec l'Alleluia et le Répons graduel. Le cantique *Benedictus es.* Le Credo emprunté à la liturgie grecque. Son exécution 86

CHAPITRE VI. — *Suite. Les chants pendant l'Oblation.* L'Offertoire; la forme primitive du rite de l'Oblation. Chant antiphonal devenu responsorial. Son exécution : les répétitions de texte. Le Sanctus, son exécution et son histoire. L'Agnus Dei. La Communion, son histoire et ses textes. Coup d'œil rapide sur tous les chants de la Messe romaine, d'après ceux du jour de Pâques 110

CHAPITRE VII. — *Développement de l'Office divin.* Débuts des Heures canoniales; leur développement; office monastique et office séculier 126

CHAPITRE VIII. — *Développement du chant responsorial dans l'Office divin.* Les répons dans les Heures; leur place liturgique; leur relation avec ceux de la Messe. Comment on les traitait primitivement; manière franque, plus tard adoptée à Rome, exécution et textes 135

CHAPITRE IX. — *Développement du chant antiphonal.* Caractère général des antiennes, leur aspect mélodique. Rélation entre l'antienne et le psaume; son histoire. Les mélismes et leurs textes dans le chant antiphonal. Disparition successive des répétitions jusqu'à la forme moderne. Coup d'œil rétrospectif. 144

CHAPITRE X. — *Développement du chant des Hymnes.* Nouvelle floraison des Hymnes chez les Grecs et les Latins. Leur histoire liturgique et leur forme poétique. Leur introduction dans l'Office romain. Coup d'œil rapide sur tous les chants des deux formes monastique et séculière, d'après l'Office de Noël. 163

CHAPITRE XI. — *Fixation de la liturgie romaine et du chant romain sous Grégoire Ier* (✠ 604). Les Papes et le développement de la liturgie romaine. La question grégorienne : 1° la tradition grégorienne appuyée sur des preuves extrinsèques, témoignages des auteurs; 2° le Centon grégorien. Sa composition exposée en détail prouve intrinsèquement l'exactitude de la tradition; 3° L'école de chant grégorienne et son importance pour les siècles suivants. Bref exposé de son fonctionnement. 187

CHAPITRE XII. — *La diffusion du chant grégorien.* Coup d'œil rapide sur l'histoire subséquente des liturgies milanaise, gallicane et mozarabe. Triomphe de la liturgie romano-grégorienne adoptée en Angleterre, en Irlande, au pays des Francs et en Alemanie avec le chant correspondant. Pépin et Charlemagne. Les Byzantins au pays des Francs. L'œuvre liturgique d'Amalaire. Les écoles de chant et la culture de la cantilène romaine dans les monastères et les églises séculières 220

CHAPITRE XIII. — *Les Séquences.* L'école de Saint-Gall. Notker Balbulus. Les séquences tirant leur origine de la poésie hym-

nodique bysantine. Leur structure identique à celle des hymnes byzantins. Leur exécution et leur caractère musical. Successeurs de Notker. Deuxième période : Adam de St-Victor. Caractéristique de ses séquences, leur construction. Développement ultérieur jusqu'à la transformation en forme d'hymnes et de cantiques. Leur culture sur la fin du moyen âge 247

CHAPITRE XIV. — *Les Tropes.* Egalement d'origine byzantine. Tutilon et ses tropes. Exemples de chants tropés de la Messe et du Bréviaire. Leur histoire ultérieure et leur décadence. Saint-Gall et la cantilène romaine ; sa floraison dans les pays alemaniques 274

CHAPITRE XV.— *Les offices de forme poétique.* Poésies dans les offices ; leur développement jusqu'à l'office rimé. Julien de Spire. Autres poètes et compositeurs d'offices. Histoire ultérieure des offices rimés 294

Supplément. *Tableaux. Les textes de l'Antiphonarium Missæ.* 313

AVANT-PROPOS.

SOUS le nom de « mélodies grégoriennes, chant grégorien» on désigne le chant liturgique de l'Eglise latine, basé sur l'usage des premiers siècles chrétiens, mis en ordre et fixé sous le Pape Grégoire I (✠ 604) et répandu ensuite dans toutes les églises de liturgie romaine, dans lesquelles il est encore d'un usage général.

A vrai dire on ne devrait appeler «grégoriennes» que les mélodies provenant de S. Grégoire ou de l'école romaine de chant fondée par lui. Mais on a eu raison de ne pas refuser cette qualification aux mélodies postérieures du moyen âge composées pour des fêtes nouvelles, parce qu'elles ont plus ou moins conservé ce que les anciens chants ont de caractéristique et d'essentiel.

Beaucoup de livres de chant modernes ayant changé les vieilles mélodies non seulement dans les choses accessoires, mais encore dans les plus essentielles, on ne saurait donner à ces livres le nom de grégoriens. De tels changements méconnaissent toujours l'intime connexion des formes grégoriennes avec la liturgie; ils sont inspirés par le désir de faire triompher le chant polyphone contemporain et ses fondements théoriques sur le chant grégorien qui prend racine, lui, dans les idées artistiques des temps passés; en particulier sur les droits acquis de la musique monodique. Or entre la forme moderne de la mélodie et la grégorienne l'abîme est beaucoup plus grand qu'on ne l'admet généralement.

Le principe de formation le plus significatif pour le chant grégorien réside dans un contraste qui domine toute la liturgie du moyen âge : entre le chant responsorial et le chant antiphonal. Les rubriques du Missel et du Bréviaire, respectant les traditions plus de quinze fois séculaires, prescrivent encore aujourd'hui pour certaines parties de la liturgie des chants en solo, pour d'autres en chœur; par contre, depuis le 17e siècle presque tous les livres de chant ne font aucun cas de ce contraste fonda-

mental et ont écourté les mélodies en solo de telle façon qu'il n'en reste plus que pour le chant d'ensemble. C'est ainsi que le Graduel et l'Alléluia, ces solos de la Messe, ne se distinguent en rien des chants en chœur comme l'Introït et la Communion. Cette intime connexion avec les exigences changeantes de la liturgie explique aussi les styles si variés du chant grégorien, tout en étant précisément son plus éminent titre de gloire. [1].

D'autres changements tout aussi significatifs, dans les éditions modernes, concernent les modes, le rythme et la disposition du texte qui sont traités, non plus d'après les règles du chant monodique, mais d'après celles de la polyphonie médiévale [2]. Enfin il faut noter que les musiciens du 17e siècle, qui souvent touchèrent au chant liturgique pour des motifs très peu louables, n'avaient qu'une idée assez vague des lois grégoriennes; aussi leur travail, marqué au coin de l'arbitraire et de la légèreté, détruit la belle et sage ordonnance des choses.

Ainsi les faits de l'histoire liturgique nous défendent d'appeler grégorien le chant des livres modernes en tant qu'ils ont « réformé » — et c'est malheureusement presque

[1] Aucun des genres ultérieurs de la musique d'église n'a su se lier si étroitement avec la liturgie; cela seul devrait suffire à nous rendre le chant grégorien particulièrement vénérable, lors même que nos idées musicales, imprégnées d'art moderne, auraient peine à se familiariser avec telle ou telle forme artistique. Mais cette difficulté — j'ai eu occasion de m'en convaincre par de longues fréquentations de chanteurs diversement formés — est beaucoup moindre qu'on ne le croit souvent. La culture du chant grégorien est la meilleure école de chant sacré : des explications liturgico-musicales, données à l'occasion pendant les répétitions chorales, sont le meilleur moyen d'initier les chanteurs à l'intelligence de l'admirable œuvre d'art qu'est la liturgie catholique.

[2] Pour se former un jugement exact sur ce mélange de styles, qu'on se pose cette question : que dire d'une édition p. ex. de Palestrina avec des tonalités et des harmonies modernes? Serait-ce encore du Palestrina? Quant au chant grégorien, il ne faut naturellement pas croire que la différence entre monodie et polyphonie ne se trouve que dans les termes. Du principe de la monodie découle pour une mélodie de ce genre toute une série de conséquences importantes, tandis qu'une autre, destinée à ne former un tout artistique qu'avec le concours de plusieurs parties, se développe par des moyens tout différents.

toujours le cas — ce qui précisément caractérise la forme médiévale du chant liturgique.

Nous trouvons réunis dans le chant grégorien deux éléments d'égale importance : l'élément liturgique — il est issu de la liturgie, s'est fortifié et a grandi avec elle — et l'élément musical; celui-ci façonne ses formes d'après le principe de la monodie. Les deux, loin de se gêner mutuellement sont unis dans une harmonieuse alliance. Ainsi le chant grégorien est, en fait d'art, l'œuvre musicale de l'Eglise.

La dénomination allemande « Choral » vient du latin « Chorus »; c'était le nom donné à l'ensemble des chanteurs, qui avaient à solenniser l'office liturgique. Cette désignation fut ensuite appliquée à l'emplacement occupé par eux devant l'autel; aujourd'hui encore les chanteurs liturgiques ont leur place «in choro» dans les églises monastiques, collégiales et cathédrales. De là vient que les chants, qui jadis étaient exclusivement grégoriens, ont été nommés «Chorals». Ce terme a toutefois conservé une acception plus générale, en sorte que, p. ex., les protestants appellent ainsi leur chants d'église allemands. C'est pourquoi on fait bien d'appeler «choral grégorien» les mélodies catholiques du moyen âge.

Les termes latins sont : «*cantus gregorianus*, *cantus choralis*, *cantus planus*»; ce dernier par rapport à la manière de chanter comparée à celle de la musique : car la différence de durée entre les sons était moindre que dans la musique figurée, on les exécutait d'un moment plus égal et plus uni. [1] De là les dénominations correspondantes en français : « *mélodies grégoriennes* » ou « *plain-chant* », en anglais «*plainsong*». Du latin *cantus firmus*, qui désigne dans la polyphonie vocale la mélodie, placée à la basse, ordinairement empruntée au chant grégorien, les Italiens ont formé pour leur usage la dénomination « *canto fermo* ».

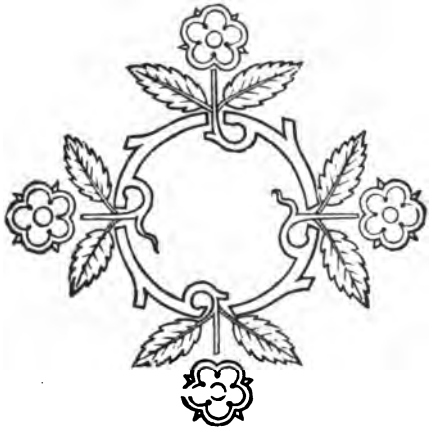
Au moyen âge, c.-à-d. avant l'invention de la polyphonie,

---

1 C'est à ce propos qu'Elie Salomon, écrivain du 13e s., établit cette Regula infallibilis "Omnis cantus planus in aliqua parte sui *nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio*, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari." (Gerb. Script. III, 21.)

on se servait de termes plus généraux, comme *musica*, *cantilena*, *cantus* avec ou sans l'épithète *ecclesiasticus*.

On ne sentit le besoin d'une désignation spéciale qu'à l'apparition de la *musica mensurata*. Le fait est que le terme « cantus planus » date précisement de cette époque, 12e-13e siècle.



CHAPITRE PREMIER

Les Psaumes et la Psalmodie aux premiers siècles chrétiens[1].

La Psalmodie est le plus ancien élément du chant d'église ; elle fut en quelque sorte léguée au Christianisme naissant par la Synagogue, qui voyait s'effondrer sa puissance politique et religieuse. Le Sauveur lui-même avait pris part aux offices liturgiques des Juifs et s'était encore servi des psaumes pour prier avec ses disciples lors de la dernière Cène.

A plusieurs reprises l'Apôtre S. Paul exhorte les fidèles à offrir au Seigneur des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels. [2] Les païens, une fois membres de l'Eglise, se familiarisaient avec la Psalmodie dont la connaissance se répandait ainsi partout ou s'établissait une chrétienté. Dans ce trésor chacun puisait, quand seul ou avec d'autres il élevait sa voix vers Dieu, et l'importance du Psautier chez les

---

[1] Nous n'avons de mélodies liturgiques notées que depuis le 9e siècle; par contre les écrits des anciens auteurs chrétiens sont remplis de données précieuses sur le chant liturgique de leur temps. La plupart sont collationnées dans l'ouvrage du bénédictin Martin Gerbert, abbé du monastère de S. Blaise dans la Forêt-Noire(*De cantu et musica sacra*, 2 vol. 1774). Quoique la rédaction ne réponde plus aux exigences modernes, l'ouvrage n'en conserve pas moins sa valeur comme collection de matériaux à consulter.

De même les sources de l'histoire de la liturgie sont importantes pour nous, puisque le développement du chant liturgique dépendait absolument du perfectionnement de la liturgie elle-même. Parmi les ouvrages modernes j'ai utilisé les livres de Bäumer et Battifol (1895) sur l'Histoire du Bréviaire, de même Pleithner (1887), les divers écrits de Probst sur l'Histoire de la liturgie et surtout les travaux liturgiques du cardinal Tommasi, d'après divers volumes de l'édition des œuvres de Grég.-le-Gr., par les Bénédictins de St Maur, d'où je tirerai par la suite toutes mes citations. (Ed. Gallicciolli, tome 9-12, Venise 1772-1774).

[2] Ephes. V, 18; Coloss. III, 16; I Cor. XIV, 25. Les expressions *psalmi*, *hymni* et *cantica spiritualia* sont synonymes; même plus tard les psaumes sont encore appelés ainsi. Chevalier, Biblioth. liturg. I, 23.

chrétiens surpassa de beaucoup celle dont il jouissait dans a Synagogue.

On assimila aux psaumes les autres parties lyriques de l'Ecriture-Sainte, en particulier les *cantiques* de l'Ancien et du Nouveau-Testament. Dans le nombre il y a de véritables perles de lyrique religieuse. Les cantiques de l'Ancien Testament étaient en grand honneur chez les Juifs, et ceux des Evangiles sont mentionnés dans les auteurs chrétiens. [1]

Les psautiers et les cantiques, devenus la pierre fondamentale de la liturgie chantée et priée, n'ont pas cessé de conserver cette place privilégiée. Le plus ancien livre de chant liturgique, le codex Alexandrinus du British Museum (5e siècle) destiné au préchantre, renferme, outre les psaumes, encore les 13 cantiques suivants : 1. Le cant. de Moïse après le passage de la Mer Rouge : *Cantemus Dño* (Exode 15); 2. le cant. de Moïse avant sa mort : *Audite cœli* (Deuter. 32); 3. la prière d'Anne, mère de Samuel : *Exsultavit* (I Rois, 2); 4. le cant. de Habacuc : *Dñe audivi* (Hab. 3); 5. le cant. d'Isaïe : *Confitebor* (Is. 26); 6. la prière de Jonas : *Clamavi de tribulatione* (Jon. 2, 3); 7. le cant. des jeunes gens dans la fournaise : *Benedictus es Dñe* (Dan. III, 53); 8. le cant. d'Azarias : *Benedictus* (Dan. III, 26); 9. le cant. d'Ezéchias : *Ego dixi* (Is. 38); 10. la prière apocryphe de Manassé : *Domine omnipotens* (se trouve après l'Apocalypse dans les éd. actuelles); 11. le *Magnificat*; 12. le cant. de Zacharie : *Benedictus;* 13. le cant. de Siméon : *Nunc dimittis.* [2]

En ouvrant aujourd'hui un livre liturgique et en considérant les textes des chants, on reconnaît aussitôt que le Livre des livres fournit la norme invariable précisément pour le

[1] Dans son Histoire de l'Eglise (V, 32) Eusèbe fait mention d'un vieil auteur qui, écrivant contre l'hérétique Artémon, prouve par la remarque suivante l'antiquité de la croyance en la divinité du Christ: « Les psaumes et les cantiques de nos frères, réunis dès le principe par les fidèles, célèbrent le Christ, Verbe de Dieu, en lui attribuant la divinité. » Ces cantiques nommés en même temps que les psaumes ne peuvent être que les cantiques des Evangiles.

[2] Nous y trouvons encore mentionné l'hymne matinal *Gloria in excelsis*, dont il sera question plus tard. Pour les Cantiques cf. Bäumer, Hist. du Brév. 126. La Revue bénéd. 1897, p. 389, donne un tableau des Cant. usités à Constantinople, à Milan et dans les Gaules.

chant, cette partie de la liturgie qui touche de plus près au sentiment personnel; par là tout écart vers le subjectivisme devient impossible. Ce que le chanteur liturgique offrait au Seigneur dans les premiers siècles au nom de l'église, est encore ce qui transporte son cœur aujourd'hui; un siècle a transmis au suivant les cantiques inspirés par le Saint-Esprit, et jusqu'à la fin des temps ils formeront le tronc robuste autour duquel viendront s'enrouler tous les rameaux du chant sacré pour en tirer une nourriture saine et fortifiante.

Ces textes ont-ils été, dès le début, *chantés* ou seulement récités? Dans les assemblées religieuses auxquelles ils prirent part un certain temps avec les Juifs dans la Synagogue, environ jusqu'au dernier tiers du 1er s. — les Chrétiens s'unissaient sûrement aux autres pour la psalmodie usitée. Reste à savoir s'ils chantaient pendant la célébration du sacrifice eucharistique. Le liturgiste Amalaire[1] (9e s.) ne le croit pas: «sans chantres ni lecteurs ni tout ce qui se fait aujourd'hui, on se contentait de la bénédiction de l'évêque ou du prêtre pour consacrer le pain et le vin dont se réconfortait le peuple pour le salut des âmes, suivant la pratique des Apôtres aux premiers temps. »

Il est hors de doute qu'en ces temps où les chrétiens formaient une communauté persécutée officiellement, ils avaient sujet de tenir leurs réunions simplement et sans ostentation.

Toutefois il n'en fut pas toujours ainsi ; dès que les circonstances le permirent, on ouvrit à l'art musical l'entrée du sanctuaire. *Le siècle qui créa les basiliques, inaugura pareillement le développement artistique du chant liturgique.* La liberté de l'Eglise proclamée par Constantin dans son édit de Milan (313) permit aux beaux-arts de se metttre au service du christianisme. Les formes liturgiques se développèrent rapidement, et l'art de psalmodier se répandit dans le monde entier. Eusèbe (✠ 340) fut encore témoin de ce merveilleux essor de vie religieuse, et rapporte[2] que : « le précepte de chanter des psaumes au nom du Seigneur était observé

[1] Amalar, *de offic.* III, 1. Migne, Patrol. lat. 105, 1101.
[2] *Ad psalm.* 65. Migne, Patr. gr. 23, 647.

partout; car ce commandement de psalmodier est en vigueur dans toutes les églises existant parmi les peuples, non seulement pour les Grecs, mais encore pour les Barbares »; et plus loin[1] : « dans le monde entier, dans les villes et les villages comme dans les champs, en un mot dans toute l'Eglise les peuples du Christ recrutés dans toutes les nations chantent à haute voix des hymnes et des psaumes au Dieu unique annoncé par les prophètes, en sorte que la voix des psalmodiants est entendue de ceux qui sont dehors. » Dans sa lettre aux Néocésaréens, S. Basile[2] nous apprend même que la psalmodie était en honneur chez les Lybiens, les Thébains, en Palestine, en Arabie, en Phénicie, en Syrie autant que chez les riverains de l'Euphrate; et le Pape Léon Ier parle de « psaumes davidiques chantés dans toute l'Eglise avec la plus grande piété. »[3]

Tout le peuple y prenait part, comme il ressort sans aucun doute du témoignage des auteurs chrétiens. C'était surtout aux vigiles qu'on se servait de la psalmodie en commun, comme d'un moyen efficace de soutenir l'attention et la dévotion. L'historien Sozomène[4] nous raconte comment S. Athanase réussit à s'échapper pendant que tout le monde chantait à l'église, les persécuteurs n'osant pas s'emparer de lui dans ces circonstances.

Les vierges et les femmes, elles aussi, pouvaient prendre part à la psalmodie. Au sujet de la prescription de S. Paul ordonnant aux femmes de se taire dans l'assemblée des fidèles, S. Ambroise fait cette remarque[5] : « Elles aussi cependant chantent bien leur psaume doux à tout âge et convenable à tout sexe.... et c'est un grand lien d'unité quand toute la foule nombreuse élève la voix dans un seul chœur.» Ailleurs[6] il compare l'église où retentit en sonores ondulations le chant des hommes, des femmes, des vierges et des enfants, au majestueux balancement des vagues de la mer. S. Grégoire

[1] *Ad psalm.* 65. Migne, Patr. gr. 23, 658.
[2] Ep. 207, 3. Migne, Patr. gr. 32, 763.
[3] Gerb. *de cantu* I, 65.
[4] Lib 3, cap. 6. Patr. gr. 67, 1047.
[5] *In ps.* I. Patr. lat. 14,968.
[6] *Hexaem.* 3, 5. Patr. lat. 14, 178.

de Nazianze et S. Jean Chrysostôme [1] parlent avec un semblable enthousiasme de la psalmodie de toute la communauté sans distinction d'âge ni de sexe, et le 4e Concile de Nicée permet expressément aux laïques de prendre part au chant d'église. [2]

Là où cet usage n'existait pas, des pasteurs zélés s'appliquèrent à l'introduire; p. ex. S. Césaire d'Arles. [3] Venance Fortunat célèbre l'activité de S. Germain de Paris qui faisait psalmodier ensemble les clercs, le peuple et même les petits enfants : « clerus, plebs psallit et infans ». [4] D'autres, par contre, interprétaient plus strictement la prescription de S. Paul et l'étendaient aux chants exécutés dans les églises. Ainsi les *Didascalia 318 patrum* (vers 375) interdisent expressément aux femmes de prendre part à la psalmodie. [5] Quelques-uns, comme S. Cyrille de Jérusalem, défendirent aux femmes de chanter assez fort pour que leur voix fût entendue. Le catéchiste Isidore de Péluse (5e s.) croit que le chant avait été d'abord permis aux femmes parce que leur loquacité naturelle les aurait entraînées à parler pendant l'office divin, mais qu'on le leur a interdit, parce qu'elles n'en continuaient pas moins à parler. Le fait est que le concile d'Auxerre, en ce même siècle, porta défense générale contre le chant des femmes et des jeunes filles à l'église. [6]

Ce rôle insigne des psaumes dans la prière et le chant nous explique pourquoi on en vint bientôt à les apprendre par cœur.

Les Pères y exhortaient les moines et les clercs, ainsi que les jeunes gens des deux sexes qui voulaient se vouer au

[1] Dans son explication du ps. 140 (Migne, Patr. gr. 55, 425) il nous apprend que presque tous le savaient par cœur et le chantaient chaque jour dans l'assemblée du soir.

[2] Gerbert I, 39.

[3] Son biographe Cyprien dit « : Adjecit etiam atque compulit, ut *laicorum popularitas* psalmos et hymnos oraret, altaque et modulata voce, instar Clericorum alii græce, alii latine prosas antiphonasque cantarent. » Migne, Patr. lat. 67, 1008.

[4] Ven. Fort. *Poema in laud.* cler. Par. Patr. lat. 88, 104.

[5] Battifol, *hist. du Brév.* 6. note.

[6] Gerb. *de cantu* I, 40.

service de Dieu. S. Pacôme, l'auteur de la première règle claustrale, obligeait ses moines à l'étude du Psautier. [1] D'après S. Epiphane [2] les moines orientaux s'appliquaient à la psalmodie, à la prière fréquente et à la récitation des Saintes Lettres, tout cela par cœur; et S. Jérôme donne ce conseil au moine Rusticus [3] : « Jamais ce livre ne doit disparaître de tes mains ou de tes yeux; tu dois apprendre les psaumes littéralement par cœur. » Pour les monastères de femmes nous avons un témoignage dans la Vie de Sainte Euphrasie [4] : à sa demande d'admission on lui répondit qu'il lui faudrait apprendre le Psautier si elle voulait rester au monastère. S. Jérôme [5] fait un grand éloge des Religieuses de Ste Paule à Jérusalem, parce qu'elles tenaient fort à cette obligation : « aucune Sœur ne peut rester si elle ne sait les psaumes. » On y appliquait même de toutes jeunes filles, comme S. Jérôme le conseille instamment à Laeta, la grande dame romaine, pour sa propre fille. [6] Le 2e Concile de Nicée établit la connaissance des psaumes comme condition absolue de la consécration épiscopale [7], tandis que Gennadius, archevêque de Constantinople, l'exigeait même pour l'ordination sacerdotale. [8] Nous trouvons encore S. Grég. le-Grand refusant de sacrer évêque un prêtre ignorant les psaumes. [9]

Il n'y avait guère d'acte public de foi chrétienne où les psaumes n'eussent une place d'honneur, surtout aux « Heures » de nuit et de jour consacrées au chant et à la prière en commun. Cassien nous apprend [10] que certains moines en Orient avaient coutume de chanter chaque nuit 20 et même 30 psaumes, sinon davantage. On psalmodiait même dans les *solennités funèbres*. S. Jean Chrysostôme nous

[1] Migne, Patr. gr. 40, 949. Pleithner, hist. du Brév. 142.
[2] Migne, Patr. gr. 42, 829.
[3] Migne, Patr. lat. 22, 1078.
[4] Bolland. 13 Mars (II, 267).
[5] *Epist.* 108. *ad Eustoch.* Migne, Patr. lat. 22, 896.
[6] *Ep.* 107 *ad Laetam*, ib. 871.
[7] Gerb. I, 166.
[8] Nicephorus, 15, 23 (Gerb. l. c.).
[9] *Epist.* 5, 48. Migne, Patr. lat. 77, 778.
[10] Cass. *de coen. inst. II*, 2. Migne, Patr. lat. 49, 77.

en témoigne[1] : « Quand les fidèles font la veillée à l'église, David est au commencement, au milieu et à la fin. Si à l'aurore on veut chanter des hymnes, c'est encore David qui débute, continue et termine. Dans les cortèges funèbres et aux enterrements, c'est David le premier et le dernier. Dans les saints monastères (d'hommes), dans les rangs des célestes milices, David est au commencement, au milieu et à la fin. Dans les couvents des vierges imitatrices de Marie, c'est David au commencement, au milieu et à la fin. » Dans son explication de l'Epître aux Hébreux il y a un beau passage sur les solennités funèbres seules : « Songez à ce que vous psalmodiez en ce moment-là (la sépulture) : entre, ô mon âme, dans ton repos, parce que le Seigneur t'a comblée de bienfaits. Et encore : Je ne crains aucun mal, parce que tu es avec moi. Et encore : Tu es mon refuge contre la tribulation qui m'environne. Songez à ce que signifient ces psaumes. Si vraiment vous croyez ce que vous dites, il est superflu de s'affliger et de pleurer. » Les Constitutions apostoliques prescrivent pour les cérémonies funèbres les psaumes 12, 114, 115 et autres encore en usage aujourd'hui.

Pour l'Occident nous avons le récit de la sépulture de S. Cyprien et un grand nombre de témoignages trouvés dans les Catacombes.[2]

Quant à l'emploi des prières psalmodiques dans les familles, Tertullien déjà en témoigne pour l'Eglise d'Italie quand il exhorte les époux chrétiens à rivaliser entre eux dans le chant des psaumes.[3] Avant et après les repas comme avant le coucher on avait coutume pareillement de psalmodier, ainsi que nous le rapporte Clément d'Alexandrie.[4]

Quant à la *Messe*, la lecture des Saintes-Lettres et les prié-

[1] *Homil. VI. de Pœnit.* Gerbert I, 64.

[2] Pleithner l. c. 73 nous fait remarquer cette particularité que le martyr S. Justin cite habituellement les textes de l'Ancien Testament avec peu d'exactitude, (sans doute de mémoire), tandis que ses citations des psaumes sont à la lettre, même des psaumes entiers mot pour mot. Preuve de l'usage quotidien de la psalmodie.

[3] *Lib. 2 ad uxor.* 9. Patr. lat. 1, 1304.

[4] *Stromata* 7. Gerb. *de cantu* I, 141.

res du célébrant y occupaient une place notable, en sorte qu'il en restait peu pour le chant. Pendant la communion des fidèles, il est vrai, on chantait le psaume 33 à cause des mots : *gustate et videte quoniam suavis est Dominus* (℣. 9), et déjà Tertullien [1] fait mention du chant psalmodique entre la lecture et la prédication (aujourd'hui le Graduel); mais tous les autres chants de la Messe sont postérieurs.

L'emploi prépondérant des psaumes [2] s'explique non seulement par la tradition judaïque, figure de tant de choses pour les chrétiens, mais encore par leur contenu même. On a fait remarquer avec raison qu'il n'est point de sentiment religieux qui ne trouve une expression pieuse et poétique dans quelque psaume. Cette observation date de loin. Déjà S. Athanase [3] la formule en ces termes : « Les paroles de ce livre (le Psautier) embrassent toute la vie humaine, tous les états d'esprit et toutes les émotions de l'âme..... Avez-vous besoin de pénitence ou de confession, êtes-vous accablé par la tribulation ou la tentation; avez-vous subi une persécution ou y avez-vous échappé en vous cachant; quelqu'un est-il triste ou affligé, ou a-t-il été heureux vainqueur d'un ennemi, et veut-il en rendre louange, grâces et gloire à Dieu? Pour tout cela il trouvera matière abondante dans les psaumes et pourra offrir à Dieu, comme son propre ouvrage, tout ce qu'ils contiennent. »

S. Ambroise [4] appelle le psaume « la bénédiction du peuple, la gloire de Dieu, la louange de la communauté, l'applaudissement de tous, le langage de l'assemblée, la voix de

[1] Probst, *liturgie des 3 prem.* S. Tubingue 1870, p. 363

[2] S. Chrysostôme cherche à expliquer pourquoi on chante aussi les psaumes tout comme on les récite : « Quand Dieu vit que beaucoup d'hommes étaient paresseux et n'avaient aucun goût pour les lectures spirituelles, il voulut leur faciliter la chose en ajoutant la mélodie à la parole des prophètes, afin que tous, réjouis par le charme de la modulation, lui chantassent joyeusement les cantiques.» *In ps.* 41, I. Migne, Patr. gr. 55, 156.

[3] *Ep. ad Marcellinum.* Migne, Patr. gr. 27, 42. D'ailleurs toute la lettre traite ce sujet avec beaucoup de développement.

[4] Préface de son comment. des Pss. Migne, Patr. lat. 14, 924. Les Manichéens rejetaient l'Ancien Testament, par conséquent ils rejetaient aussi le Psautier et la Psalmodie, ce dont S. Aug. les reprend surtout. (*Conf.* 9, 4. Migne, Patr. lat. 32, 766).

l'Eglise, la suave confession de la foi, la dévotion respectueuse, la joie de la liberté, le cri des délices, l'écho de la béatitude. »

Sans doute cette participation de tout le peuple au chant des psaumes a pu amener des abus; le chant pouvait aisément dégénérer en cris ou en routine. Aussi les Pères insistent toujours pour qu'on chante non seulement de bouche, mais aussi de cœur, suivant le précepte de l'Apôtre. [1] Mais les actions doivent également s'accorder avec ce qu'on chante, comme dit déjà le livre de la Sagesse : la louange divine n'est pas belle dans la bouche des pécheurs. Origène [2] déclare que celui-là seul est digne de psalmodier au Seigneur, qui ne profère pas les sons rudes du péché, dont la langue ne blasphème pas et dont l'esprit est détourné de la volupté. Pareillement s'expriment S. Eusèbe, S. Ambroise et S. Chrysostôme. [3] Cette pensée est rendue en fort beaux termes dans une prière usitée en Afrique pour la bénédiction des chanteurs [4] : « *Vide, ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobes.* »

Une chose d'extrême importance pour le développement du chant liturgique comme de la musique occidentale en général, c'est que, dès le principe, les instruments furent exclus du service divin dans l'Eglise chrétienne. Leur genre tapageur et sensuel pouvait bien convenir aux théâtres, aux festins et aux orgies des païens, mais s'accordait mal avec la simplicité sérieuse des chrétiens à qui répugnait toute mollesse et toute sensualité. C'est dans ce sens que s'exprime Clément d'Alexandrie [5] : « Nous n'avons besoin que d'un instrument, la parole qui apporte la paix.... mais nous n'avons que faire de l'ancien psaltérion, de la trompette, de la cymbale et de la flûte en usage chez ceux qui s'exercent à la guerre. » Eusèbe dit de son côté [6] : « Nous chantons les louan-

[1] Psallam spiritu, psallam et mente. I Cor. 14, 15.

[2] Homil. 6 in Judic. Migne, Patr. gr. 12, 977.

[3] S. Aug. dit fort bien dans son explication du ps. 32 : « Cantate vocibus, cantate cordibus, cantate oribus, cantate moribus. » Migne, Patr. lat. 36, 277. Voyez encore Gerbert, *de cantu* I, 236 seqq.

[4] Par décision du 4e Conc. de Carthage, cf. Gerbert I, 239.

[5] *Pédag.* II, 4. Migne, Patr. gr. 8, 443.

[6] In psalm. 91. ibid. 23, 1171 seqq.

ges divines avec un psaltérion vivant, une cithare animée et des cantiques spirituels. Car ce qui plaît à Dieu plus que tous les instruments, c'est l'unisson de tout le peuple chrétien chantant des psaumes et des cantiques dans toutes les Eglises du Christ, unanimes de cœur et d'esprit. » Eusèbe dit ceci pour faire remarquer la pratique contraire des Juifs qui jadis avaient accordé aux instruments un rôle important dans la psalmodie; il poursuit : « Ce sont les psaumes chantés et les cantiques spirituels tels que nous les pratiquons suivant le précepte de l'Apôtre. Notre cithare est le corps entier, par les mouvements et les œuvres duquel l'âme chante à Dieu un hymne convenable, et les dix cordes de notre psaltérion sont les cinq sens corporels et les cinq vertus spirituelles, par lesquels nous rendons notre hommage au Saint-Esprit. »

S. Jean Chrysostôme se sert d'une image semblable en faisant un magnifique parallèle entre les effets de la musique sacrée et ceux de la profane [1] : « Ici pas n'est besoin d'une cithare ou de cordes tendues, ni d'un plectrum ni d'aucun instrument quelconque; mais si tu le veux, tu peux faire de toi-même un instrument en crucifiant ta chair et tâchant de réaliser avec ton corps une harmonie parfaite. » Un auteur du 4e ou 5e s. dit expressément [2] : « dans les églises l'emploi des instruments avec le chant est prohibé, les voix seules sont permises. » [3]

---

1 Psalm. 41, 2. Patr. gr. 55, 158. Dans son explication du ps. 150 (Patr. gr. 55, 497), S. Chrys. pense que l'emploi des instruments a été permis aux Juifs : « propter eorum imbecillitatem, et quod eos in caritate et concordia temperarent, et mentem eorum excitarent, ut lubenter facerent, quod eis erant utilia et quod per talem animi delectationem vellet eos ad maius studium revocare. »

2 Pseudojustin. *resp. ad orthod. quest.* 107. Gerbert I, 212.

3 Il ne faut pas oublier que les premiers chrétiens étaient contraints par les circonstances à répudier les instruments, car à aucun prix ils ne pouvaient soulever au profit de leurs ennemis le voile mystérieux qui couvrait leurs assemblées. Si le christianisme avait pu pénétrer dans le monde sans les mille difficultés qu'on sait, si au lieu de le conquérir peu à peu il avait pu en prendre possession de prime abord, le chant d'église, sans contredit, se serait tout autrement développé; les chrétiens auraient, en particulier, utilisé à leur profit tout l'appareil instrumental d'alors en le purifiant de ses taches, tout comme ils ont eu soin de ne pas

Quant aux exercices de dévotion privée, on n'en excluait pas l'usage d'instruments choisis, comme en témoigne le catéchiste alexandrin [1] : « si vous savez chanter ou psalmodier avec la lyre ou la cithare, personne ne vous en blâmera, car en cela vous imitez le roi d'Israël. [2] »

Les Pères et les Docteurs de l'Eglise cherchèrent à éloigner du chant tout bruit et toute sensualité. Ils s'élevèrent surtout contre l'introduction du genre chromatique alors en usage dans l'art profane, bien que longtemps avant J.-C. l'enharmonique et le chromatique eussent abandonné leur rôle jadis dominant et cédé le pas au diatonique. A ce sujet nous trouvons dans Clément d'Alex. un avis vraiment classique [3] : « Il ne faut admettre que des harmonies modestes et décentes; par contre, répudier autant que possible les accords efféminés et étourdissants pour les sens. Car leur allure dissonnante et recherchée conduit à un genre de vie énervant et raffiné; tandis que des modulations graves inspirent la tem-

rejeter en principe les autres conquêtes intellectuelles de l'antiquité. Ce n'est pas par un vulgaire hasard que la musique instrumentale, aussitôt que les circonstances extérieures le permirent, fit son entrée dans l'Eglise, — et ceci est à remarquer — par l'orgue composé de flûtes. Dans l'antiquité on s'en servait pour les concerts profanes; ce sont les empereurs de Byzance qui, dans leurs efforts pour entourer les offices divins de toute la splendeur possible, l'introduisirent à l'église. Depuis lors il s'est répandu dans tous les pays chrétiens; devenant et demeurant un instrument liturgique, il a puissamment influé sur le développement du chant d'église, autrefois comme de nos jours. On sait qu'au moyen âge on se servait encore d'autres instruments, même dans les centres liturgiques comme St Gall et plusieurs églises d'Angleterre. Ce serait un travail digne de reconnaissance que de rechercher d'après les sources historiques l'emploi des instruments à l'office divin pendant le moyen âge. — Cette exclusion des instruments fut un bonheur pour le chant liturgique, sa pureté et dignité; et, encore de nos jours, il est souverainement désirable, que la musique instrumentale (l'orgue excepté) soit réduite au minimum.

[1] Clém. d'Alex. *Paedag.* l. c. Au temps des empereurs la lyre et la cithare étaient ce que fut le luth pendant la Renaissance et aujourd'hui le piano, c. à d. l'instrument le mieux reçu dans la société comme aussi le plus répandu; tandis que la flûte, l'instrument liturgique des fêtes païennes, était en horreur aux chrétiens.

[2] Probst, l. c. 252 : « les agapes et les festins s'alliaient bien avec le chant et la musique (instrumentale). »

[3] Clem. Alex. *Pédag.* l. c.

pérance et empêchent la licence et l'ivresse. Il faut donc absolument éviter des harmonies chromatiques et légères comme elles sont en usage dans les orgies impudiques des courtisanes.»

Il paraît que, néanmoins, le genre païen s'est glissé dans l'office divin de certaines églises orientales : à Milet du moins, au temps de S. Athanase, les hymnes étaient accompagnées de battements des mains et de mouvements chorégraphiques; le saint Docteur ne cessa de lutter contre cette coutume invétérée. [1]

L'exécution de la psalmodie était, dans les plus anciens temps chrétiens, confiée presque exclusivement à un seul chantre. Cette forme, la plus antique de la psalmodie chrétienne, *le solo psalmodique*, est une imitation de la Synagogue. Le préchantre des assemblées chrétiennes était le successeur du préchantre juif fonctionnant au Temple et à la Synagogue. Le ps. 153, dont chaque verset finit par les mots *quoniam in æternum misericordia ejus*, nous indique encore aujourd'hui comment s'exécutait cette psalmodie chez les Juifs. C'était le refrain du peuple répondant à la première partie du verset chantée par le soliste. Le solo psalmodique avec les intercalations de la foule (dites aussi exclamations, comme aux pss. 32 et 88), est donc une antique tradition judaïque, dont l'admission au service divin des chrétiens est aisée à comprendre. Ceux-ci continuèrent, dans le principe, à suivre les assemblées liturgiques des Juifs, et plus d'un préchantre, habitué aux fonctions de la Synagogue, aura mis plus tard son talent au service des chrétiens. Nous en avons d'ailleurs un témoignage positif de l'historien Philon et d'Eusèbe. D'après le premier la susdite façon de psalmodier était en grande vogue dans la secte juive des Thérapeutes dont les usages liturgiques, d'origine judaïque, permettent de conclure que ce genre de psalmodie venait de la Synagogue. On le pratiquait presque exclusivement dans les offices divins des premiers siècles, et

[1] Théodoret, *hæret. fab.* 4. 7. *Patr. gr.* 83, 426. En Orient c'était la coutume générale d'accompagner le chant religieux de cette façon et avec des instruments. Les anciens Juifs n'en exceptèrent même pas leurs chants au temple.

Eusèbe dit expressément que le récit de Philon s'applique exactement à la pratique des chrétiens de son temps. [1]

Dans les assemblées liturgiques des chrétiens le soliste commençait en faisant connaître le titre du psaume qu'il avait à chanter; il en était ainsi dans l'église grecque tout comme chez les Latins. Souvent S. Ambroise explique aussi les titres des psaumes sur lesquels il prêchait et qu'il avait d'abord fait chanter par le soliste, p. ex. les pss. 54, 65, 88 et 92. [2] Les réponses du peuple au soliste sont appelées par les auteurs grecs ὑποψάλλειν, ὑπηχεῖν, ὑπακούειν, par les Latins *succinere, respondere;* cette façon de psalmodier est désignée par ces derniers du nom de *Cantus responsorius* le psaume ainsi chanté *Psalmus responsorius.* Pour l'église de Jérusalem nous avons un témoignage probant dans la relation de voyage de la pèlerine gauloise Silvia (vers l'an 380); [3] et les Constitutions apostoliques (vers 400) disent expressément que le peuple doit répéter les acrostiches. [4] Ce chant responsorial revêtait des formes diverses. Quand la foule répondait au soliste vers par vers, c'était un chant sem-

[1] Philon, *De vita contemplativa*, dans l'Hist. ecclés. d'Eusèbe, II, 17.

[2] Nous avons encore des formules semblables : *Incipit lamentatio Jeremiæ Prophetæ, Lectio epistolæ b. Pauli Apostoli ad Romanos, Sequentia S. Evang. secundum Joannem.* Le manuscrit 381 de S. Gall donne, à la page 98, parmi les *Versus ad apetendum* pour l'introït *Jubilate* (Dom. II post Albas) en second lieu le ℣ *Canticum psalmi resurrectionis*, qui est le titre du ps. 65. Comparons ce que dit Cassiodore au chap. 2 de l'introduction de son Explic. d. pss. : « Usus Ecclesiæ catholicæ spiritus sancti inspiratione generaliter et immobiliter tenet, ut quicunque eorum (c. à d. des psaumes) cantandus fuerit, qui diverso nomine prænotantur, lector aliud prædicare non audeat, nisi psalmos David. Quodsi essent proprii, i. e. aut Idithun aut Filiorum Core aut Asaph aut Moysi, eorum nomina utique prædicarentur, sicut in Evangelio fit, quando aut Marci aut Matthæi aut Joannis vocabula prænuntiantur. » Patr. lat. 70, 14.

[3] *Psalmi respondentur*, dit-elle en décrivant l'office de nuit (cf. l'extrait dans Duchesne, Origines, p. 471); elle y mentionne aussi le psalmus responsorius (l. c. p. 480). Sur ces termes de Silvia cf. Dom Cabrol, Etude sur la Peregrinatio Silviæ, pp. 59 seq., Paris 1895.

[4] II, 57 : Καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψαλλέτω. Sozomène appelle *Akroteleutia* les réponses brèves du peuple. Probst (Doctrine et prière aux Iers siècles, p. 262) : Akrostiche signifie ordinairement le commencement d'une ligne écrite, mais parfois aussi la fin.

blable à celui des Litanies de tous les Saints aujourd'hui; c'était une manière aisée, déjà connue des Juifs.[1] Toutefois on pratiquait davantage cette forme du chant responsorial où le peuple répondait toujours par le même refrain[2] emprunté au psaume ou exprimant quelque autre sentence. Au témoignage de S. Chrysostôme[3] on donnait la préférence aux textes exprimant de façon très marquée une pensée dogmatique relevée; p. ex. l'exclamation *Amen*[4] venant des Juifs, l'*Alléluia* ajouté à certains psaumes, la petite doxologie *Gloria Patri et Filio*, qui étaient originairement des versets responsoriaux. Les historiens ecclésiastiques[5] mentionnent unanimement un exemple d'un pareil chant responsorial lors de la persécution de S. Athanase et de ses chrétiens dans la ville d'Alexandrie : le saint évêque fit chanter un psaume par un diacre, et le peuple répondit après chaque verset : *quoniam in æternum misericordia ejus.* A Antioche également cet usage était connu. Lorsque les reliques de l'évêque Babylas y furent transférées (sous l'empereur Julien), la foule répondit au soliste par le verset : *confusi sunt omnes, qui adorant sculptilia, qui gloriantur in simulacris.*

Dans l'Eglise latine, le chant responsorial, le solo psalmodique alternant avec les réponses intercalées du peuple, avait dès l'origine droit de cité. On croit même que les premiers messagers de l'Evangile en Occident y ont introduit la psalmodie suivant qu'ils jugeaient utile d'employer le chant dans les assemblées des chrétiens.

Déjà Tertullien, qu'on peut considérer comme témoin de la pratique romaine[6], mentionne le chant responsorial.

S. Augustin en témoigne à plusieurs reprises pour l'Eglise de Milan; nons trouvons fréquemment dans ses écrits des

---

1 Pleithner, *Hist. anc. du Brév.* 65.

2 Comme aujourd'hui encore le ps. 94. *Venite exsultemus* à Matines.

3 S. Chrysost. *in ps.* 117. *Patr. gr.* 55, 328.

4 Déjà du temps de S. Paul, les étrangers et ceux qui ne savaient pas la prière répondaient *Amen* au soliste priant ou chantant, pour ainsi témoigner de leur communion avec lui. (I Cor. 14, 16.)

5 Socrate, Sozomène, Théodoret et S. Athanase lui-même. Gerbert, I, 47.

6 Bäumer, *Hist. du Brév.* 41. Tertullien, *de Orat.* 27, Migne, *Patr. lat.* I, 1301.

expressions comme *voces psalmi quas audivimus* (le soliste) *et ex parte cantavimus* [1] (les versets intercalés), ou encore *psalmo quem cantatum audivimus, cui cantando respondimus.* [2] Pareillement S. Isidore, le grand représentant de l'Eglise d'Espagne, nous raconte la haute antiquité de cet usage, et décrit la psalmodie responsoriale exactement dans sa forme originelle. [3]

Le chant responsorial était surtout en usage après une lecture, pour donner au peuple l'occasion d'exprimer à Dieu par les sons de la voix les sentiments élevés ainsi que les pieuses résolutions provoquées par les paroles de la Sainte-Ecriture; de plus, le chant faisait diversion et empêchait la fatigue de produire l'inattention. C'est dans ce sens qu'il faut entendre ce précepte des Constitutions apostoliques (II, 57) : « après deux lectures un autre (que le lectur) doit psalmodier les hymnes de David, et le peuple doit se joindre aux derniers mots des versets. »

Le Psalmiste, appelé *psaltes, psalmista* ou *cantor, præcentor, pronuntiator psalmi, psalmorum modulator et phonascus* [4], jouissait en Orient comme en Occident, de certains privilèges liturgiques. Chez les Thérapeutes on ne choisissait pour cet emploi que des hommes recommandables autant par une conduite méritante que par leurs capacités artistiques. [5] De même se forma chez les chrétiens un ordre de chanteurs d'église. Dans le principe ils furent absolument distincts des lecteurs, qui avaient à lire les passages de l'Ecriture-Sainte. Dans une lettre aux habitants d'Antioche attribuée à S. Ignace [6], les *cantores* et les *lectores* sont comptés parmi les ordres moindres:

---

1 *In psalm.* 26, 2. *Patr. lat.* 36, 199. cf. Tommasi (*op. Greg.* M. tome XI) préf. XXXVII.

2 *In psalm.* 46, 1. Ib. 525. D'autres exemples tirés de S. Ambroise et de S. Augustin sont cités par Tommasi l. c. XXXVIII seq.

3 *De off.* I, 8 : Responsoria ab Italis longo ante tempore sunt reperta (c. à d. le chant responsorial n'a pas été apporté de l'Orient en Italie comme l'antiphonal, mais y était en usage de tout temps) et vocata hoc nomine, quod uno canente chorus consonando respondeat. Patr lat. 83, 744.

4 Pleithner, *Hist. anc. du Brév.* p. 62.

5 Eusebius l. c. cf. aussi Gerbert I. 29.

6 Migne, Patr. gr. 5, 908.

il y est dit : « Je salue les Sous-diacres, les Lecteurs, les Chanteurs, les Portiers et les Exorcistes. » Ici les Lecteurs et les Chanteurs sont des personnes différentes. De même dans les Constitutions apostoliques.[1] Il paraît bien que plusieurs ont voulu montrer leur talent de préchantre, qui n'en avaient pas la vocation; car le concile de Laodicée (vers 350) décrète que personne ne doit chanter seul à l'église, sinon les chanteurs canoniques montant à une place élevée et chantant sur le parchemin (can. 17). Le soliste avait donc une place particulière, élevée pour qu'il pût être vu et entendu de tous. Il en était ainsi déjà dans la Synagogue[2], et ce fut l'usage permanent du moyen âge. Une autre fois (can. 23) le même concile détermine expressément la lecture comme fonction des Lecteurs, et le solo comme celle des Cantores.

Cette distinction d'abord si marquée s'est *effacée* plus tard, et il arriva que Lector et Cantor ne faisaient plus qu'un;[3] d'après Zonaras, les Lecteurs de son temps s'occupaient plus de chant que de lecture.[4] A Alexandrie les fonctions de Lector et de Cantor pouvaient être remplies même par des catéchumènes, ailleurs seulement par des baptisés.[5] Les Pères latins désignent couramment les solistes par le nom de Lector.

Les inscriptions romaines de la seconde moitié du 4e siècle mentionnent les solistes avec honneur. Par exemple sur la pierre tombale d'un Léon plus tard devenu évêque : « psallere et in populis volui modulante profeta »; sur celle d'un diacre nommé Redemptus : « dulcia nectareo promebat mella canore, profetam celebrans placido modulamine senem ». Une épitaphe des premières années du 5e siècle parle d'un archi-

[1] Chap. 25 et 27; au chap. 47 on leur interdit l'intempérance et le jeu de dés. Dans la liturgie de S. Marc et de S. Jacques également les Psalmistes sont mentionnés parmi les Ordres ecclésiastiques.

[2] Amalar. *de Off.* III. 17. Patr. lat. Migne 105, 1123.

[3] Sozomène (IV, 3) le dit d'un martyr Martianus. Patr. gr. Migne, 67, 1116.

[4] Gerbert, *de cantu* I, 33.

[5] Il suit de là également que le soliste n'était pas occupé à la Messe proprement dite. Dans la liturgie romano-grégorienne également le chant responsorial n'a lieu qu'avant l'offertoire. Nous parlerons ailleurs de la transformation de *l'Antiphona ad offerendum.*

diacre Sabinus « qui modulait les psaumes en de riches mélodies et chantait en sons variés les paroles saintes ». Une autre inscription dit simplement : « il chantait les cantiques de David ». [1]

Vers le milieu du 4e siècle une deuxième manière de psalmodier devint d'un usage fréquent. Ce fut la *psalmodie en chœur*, consistant en ce que deux chœurs alternaient les psaumes avec une seule et même mélodie. Encore une coutume judaïque. Déjà David avait partagé les chanteurs du temple en deux chœurs qui se répondaient en chantant les psaumes (I *Paralip.* 6, 31 seq.), et ce chant alternant était bien connu des Thérapeutes. [2]

Deux traditions nous témoignent de son admission aux offices chrétiens. D'après Socrate [3] ce serait S. Ignace qui introduisit dans les églises l'usage d'alterner le chant des hymnes. Une vision lui montra les anges chantant à deux chœurs les louanges de la Sainte Trinité, après quoi il institua cette manière de chanter dans son église d'où elle a passé aux autres. Théodoret [4], lui, attribue cette innovation à Flavien et à Diodore, deux moines d'Antioche contemporains de l'évêque semi-arien Léontius (344-357). Les deux historiens s'accordent donc à dire que l'innovation est partie d'Antioche, cela nous semble incontestable. L'opinion de Socrate a trouvé peu de créance [5]; quant à celle de Théodoret, elle est complétée par un contemporain de Flavien et de Diodore, Théodore de Mopsueste [6] disant que ces deux moines ont apporté cette manière de l'église syrienne dans celle d'Antioche.

Dans la première moitié du 4e siècle, il y avait, dans les grandes églises d'Orient, Alexandrie, Jérusalem, Antioche, Edesse, des communautés d'hommes et de vierges pieuses qui se réunissaient pour servir Dieu par la séparation d'avec le monde et la vie en commun. En Syrie on les appelait

[1] Duchesne, *Origines* 161.
[2] Eusebius-Philo l. c.
[3] Hist. eccl. VI, 8. *Patr. gr.* Migne 67, 692.
[4] Hist. eccl. II, 19 (resp. 24) *Patr. gr.* Migne 82, 1060.
[5] Gerbert, *de Cantu* I, 41.
[6] D'après Nicétas, *thes. orth. fid.* V. 30. Gerbert l. c.

Monazontes et *Parthenæ*, et on sait que ce fut le point de départ des Ordres monastiques. Très grande était leur influence sur le perfectionnement des usages liturgiques, p. ex. l'introduction des *Vigiles* quotidiennes, comme nous le verrons encore; d'où la nécessité de la *psalmodie commune sous forme de chant alterné* apportée, dans la suite, des monastères de Syrie à l'église d'Antioche par les deux moines Flavien et Diodore.

Cette psalmodie chorale porte dès lors le nom de « chant antiphonique ». Communément on traduit le mot « Antiphone » par « chant alterné ». Ce n'est pourtant pas le sens originel.

Antiphone est un terme théorique de la musique grecque, où « chanter antiphoniquement » signifie « chanter en octaves ».[1] La musique grecque était, aux premiers siècles après J.-C., la musique universelle, tout comme la langue grecque; elle dominait en Grèce, à Rome, en Asie-Mineure et en Afrique. Les musiciens de Syrie savaient donc ce que signifiait « Antiphone ». Il s'ensuit que nous devons admettre un chant en octaves comme forme originelle de l'antiphonie chrétienne. Cette opinion s'appuie sur le fait qu'un chant alternant conjointement avec le chant en octaves existait aux premiers siècles et même déjà chez les Thérapeutes. Faisant la description de leurs vigiles, Eusèbe-Philon [2] fait cette remarque : « soudain tous se lèvent des deux côtés.... et forment deux chœurs, celui des hommes et celui des femmes. Chaque chœur choisit son coryphée et son soliste, qui se distingue par la dignité de sa personne aussi bien que par son talent musical, puis ils chantent à Dieu des hymnes de mélodies et de divers mètres, tantôt tous ensemble,tantôt se répondant de façon convenable. Ensuite les deux chœurs se réunissent en un seul.... comme les Juifs traversant la Mer rouge. Celui-ci nous est rappelé par celui des hommes pieux et des femmes : l'intonation et la répéti-

[1] Pseudo-Aristot. *Problem.* 19, 39 dans Jahn, *mus. script.* Leipzig 1895, p. 100 : l'antiphonique signifie consonance des octaves; et l'*antiphone* a lieu quand hommes et enfants chantent ensemble, dont les voix sont distantes comme p. ex. la Nete E et l'Hypate e.

[2] l. c. c. page 28 note 1.

tion alternative des cantiques, le son grave des voix d'hommes et le son élevé des voix de femmes produisent, quand ils chantent ensemble, une symphonie agréable et vraiment musicale. »

Or Eusèbe ne se contente pas d'accepter le témoignage de Philon sur le chant des Thérapeutes, mais le déclare conforme à l'usage de son temps; il est donc hors de doute que dans la première moitié du 4e siècle l'Eglise chrétienne pratiquait un chant d'octaves, même dans les réponses faites au psaume responsorial par le peuple entier; bien plus il est avéré que, de bonne heure déjà, les enfants prenaient part à la psalmodie. L'historien de la persécution vandale mentionne 12 petits chanteurs de Carthage qui eurent beaucoup à souffrir de par la trahison de leur maître Teucharius [1] (vers 480); et Grégoire de Tours fait l'éloge de Nicetius, évêque de Lyon, parce qu'il s'employait à faire chanter les petits garçons dans les psaumes et les antiennes. [2] La règle de S. Benoît renferme sur l'emploi des enfants des prescriptions particulières. [3]

Par *Antiphone* il faut donc entendre un chant exécuté par deux chœurs de voix différentes, d'abord alternant, ensuite se réunissant pour chanter en octaves. Plus tard on n'admit plus que le chant alternant comme caractérisant l'antiphonie, et c'est là le sens qui demeura attaché à cette expression.

D'Antioche la psalmodie à deux chœurs se répandit dans tout le monde chrétien, dans les églises latines et grecques. Déjà vers 375 elle était connue dans tout l'Orient, comme en témoigne la lettre déjà citée de S. Basile aux habitants de Néocésarée. Il avait introduit le chant à deux chœurs, et répondait à leurs objections contre cette innovation en leur faisant observer que cette manière de psalmodier était usitée partout. La description qu'il en donne dépeint nettement les deux façons de psalmodie [4] : « Quant au reproche qu'on me

[1] Victor Uticensis, *de persec. Vand.* lib. 5. Patr. lat. Migne, 58, 248.

[2] Grég. Tur. *de vitis Patrum* 8. Patr. lat. Migne, 71, 1040.

[3] D'après le chap. 45 les petits garçons qui chantent faux doivent recevoir des coups.

[4] *Epist.* 207, 3. Patr. gr. Migne 32, 763.

fait sur la psalmodie, je réponds qu'elle est organisée de la même manière dans toutes les églises de Dieu et qu'elle y résonne agréablement. Le peuple se lève la nuit et va à la maison de prière; et quand il a prié, il passe à la psalmodie. Tantôt il se partage en deux parties alternantes, tantôt il laisse chanter un soliste auquel tous répondent; et après avoir ainsi passé la nuit en psalmodies diverses, ils entonnent tous ensemble, comme d'une bouche et d'un cœur, le psaume de la pénitence..... Si c'est pour ce motif que vous vous séparez de moi, il faudra vous séparer aussi des Egyptiens, des Lybiens, des Thébains, des habitants de la Palestine, de l'Arabie, de la Phénicie et de la Syrie et des riverains de l'Euphrate, en un mot de tous ceux qui tiennent en honneur les vigiles et la psalmodie en commun. » A noter ici que la psalmodie en commun était donc pratiquée surtout dans les offices nocturnes. Les *Didascalia 318 patrum* du même temps [1] mentionnent simultanément la psalmodie antiphonique et responsoriale; il y est défendu aux femmes, suivant la coutume dominant en Orient, συμψάλλειν et συνυπακούειν, de se mêler à la psalmodie et aux refrains responsoriaux. Ce devait être une antiphonie bien intéressante quand, dans un couvent de Grecs et de Syriens, au témoignage de Théodoret, les uns et les autres chantaient les psaumes, antiphoniquement vers par vers, chacun dans sa langue. [2]

S. Jean Chrysostôme introduisit l'Antiphonie à Constantinople vers la fin du 4e siècle, après avoir eu occasion de l'apprendre à Antioche, où elle était le mieux cultivée. Dans son nouveau champ d'action il put en tirer d'autant plus de profit que précisément les Ariens avaient eu du succès avec leurs chants antiphoniques. [3] Il prit pour chef du chœur psalmodique le maître de musique de la cour impériale. [4]

C'est à *S. Ambroise* de Milan que revient le mérite d'avoir fait connaître en Occident le chant antiphonique. Lors de la persécution qu'il subit de l'impératrice Justine (en 386), il

[1] Battifol l. c. 6.
[2] Théodor. *hist. relig.* 5. Patr. gr. Migne 86.
[3] Sozomène, *Hist. Eccl.* VIII, 8. Patr. gr. Migne 67, 1536.
[4] Ibid. 1538.

enseigna à ses fidèles enfermés avec lui dans son église, le chant des antiennes et des hymnes.[1] De Milan la nouvelle pratique se répandit rapidement dans les autres pays de l'Eglise latine, grâce à la situation géographique très favorable de la ville et à l'autorité de son évêque. Déjà son secrétaire et biographe Paulin témoigne de l'existence de cet usage dans presque toutes les Eglises occidentales.[2] Rome ne s'était pas soustraite au mouvement universel; de bonne heure on y célébrait publiquement l'office nocturne, et on y psalmodiait sûrement à deux chœurs comme partout.[3]

L'impulsion en fut peut-être donnée par le concile tenu à Rome en 382 sous le Pape Damase, et auquel assistèrent également des évêques grecs et syriens familiarisés avec l'antiphonie. Au siècle suivant, sous le Pape Célestin Ier (422-432), elle fut introduite dans la Messe romaine.[4] Mais elle n'y était qu'à titre d'ornement artistique; et, son emploi à la Messe, en présuppose nécessairement la pratique dans l'office, surtout aux vigiles pour lesquelles on l'avait instituée et avec lesquelles elle s'était répandue. Les nombreux monastères dont se couvrirent bientôt les pays de la liturgie latine, propagèrent ensuite l'antiphonie partout, même dans les églises séculières.[5]

Comme le solo psalmodique était lié au refrain du chœur, de même le chant antiphonique devint plus intéressant.

---

1 August. *conf.* 9, 7. Patr. lat. Migne 32, 770.

2 Paulinus, *vita Ambr.* 13. Patr. lat. Migne 14, 31.

3 Les vigiles sont déjà mentionnées dans les canons de S. Hyppolite datant, d'après Battifol, de la fin du 2e siècle (*Brév.* 38), selon Bäumer (*Hist. du Brév.* 52) du commencement du 3e siècle. S. Jérôme également, le conseiller liturgique du Pape Damase, avait appris à connaître les usages orientaux à Bethléhem : *tota ecclesia nocturnis vigiliis Christum dominum personabat*, dit-il dans sa lettre au diacre Sabinien. (Patr. lat. Migne, 22, 1195.)

4 Duchesne I, 230. *Lib. pontific. ed.*

5 Un exemple : lorsque S. Agricola, abbé de Lérins, devint évêque d'Avignon (vers 660), il prit soin d'introduire dans sa cathédrale, pour les heures canoniales et les autres exercices liturgiques, la psalmodie alternante telle qu'elle était en usage dans les monastères et « avait été reçue par Damase dans l'Eglise romaine ». Mabillon, *Acta SS. ord. Bened.* saec. IV, praef. Nr. 210.

L'usage de faire précéder le psaume d'un court solo facilitant aux chanteurs la reprise de la mélodie psalmodique et répété ensuite après tous les versets alternés, était probablement, dès le principe, joint à la psalmodie en chœur. Le fait est que, déjà au 4e siècle, les psaumes et les antiennes proprement dites sont mentionnés comme choses différentes.[1] Le refrain interrompant le chant alterné des psaumes est appelé dès lors antienne, usage maintenu depuis. C'est dans ce sens que la règle de S. Benoît (529 ou 530) parle plusieurs fois de *antiphonam imponere*. Ainsi au chap. 47, les psaumes ou antiennes doivent être entonnés, après l'Abbé, par chacun à son tour. Cette nouvelle signification concorde avec la singulière étymologie donnée par un anonyme du 6e siècle[2] qui l'explique par *anteponere* « mettre devant », « faire précéder », parce que l'antienne précède le psaume; également avec la forme « antefona » employée dans les plus anciens manuscrits de la règle de S. Benoît.[3] Avec le sens originel du mot a donc aussi disparu le souvenir de l'origine.

De tout ce qui précède on ne sait pas clairement si l'antienne était répétée après tous les versets du psaume ou seulement après quelques-uns. La première manière se pratiquait sûrement à l'origine.[4]

Un troisième genre de psalmodie était peu important : le *cantus in directum* ou *directaneus*, qui consistait à chanter le psaume d'un bout à l'autre sans additions responsoriales ou antiphoniques. Il paraît bien aussi être d'origine plus récente, car la première mention n'en est faite que dans la règle de S. Benoît. Au chap. 12 elle prescrit de chanter le ps. 66

[1] p. ex. dans la description de la liturgie de Jérusalem par *Silvia peregrina* (vers 385). cf. Cabrol. l. c.

[2] Gerbert I, 46.

[3] cf. l'édition de Wölflin, Leipzig, Teubner 1896.

[4] Aujourd'hui encore nous chantons ainsi le cantique *Nunc dimittis* avec l'ant. *Lumen* pendant la distribution des cierges bénits le jour de la Purification; de même plusieurs psaumes pendant la Consécration solennelle d'une église et d'un autel; l'Invitatoire aussi en est un souvenir. Comme nous le verrons encore, l'ancienne théorie des différences dans la psalmodie présuppose la répétition de l'ant. après chaque verset. C'est ce qu'indique le nom grec de l'antienne : τροπάριον (de τρέπειν, tourner).

in directum, sans antiennes, aux Matines du Dimanche; et pareillement, dans les monastères moindres, à Tierce, à Sexte et à None (chap. 17). Le saint fondateur voulait évidemment prévenir la fatigue produite par la répétition de l'antienne après chaque verset, outre que cela prenait beaucoup trop de temps. Egalement dans les règles de S. Césaire et de S. Aurélien nous trouvons le *psalmus directaneus*[1]. Il est encore prescrit au bréviaire ambrosien, où il était chanté par les deux chœurs réunis, sans aucune alternance.[2] Plusieurs liturgistes croient que la psalmodie *in directum* était un récitatif odinaire sans ornement mélodique.[3]

C'est dans les *monastères* surtout que la psalmodie était cultivée; c'est là qu'en Orient comme en Occident furent d'abord déterminées les formes liturgiques. C'est que là on trouvait plus facilement la base d'un chant soigné, et que, là aussi, la belle ordonnance de cette partie du culte divin y était plus nécessaire que chez les chrétiens séculiers. Les premières *écoles de chant* prirent naissance dans les monastères d'Orient, et, d'après celles-là, celles des monastères d'Occident. Les préchantres étaient chargés de former les frères au chant. L'essor du chant d'église à partir de 350 est dû à l'activité des monastères syriens et égyptiens. *Antioche* et *Alexandrie* étaient les centres du mouvement; elles étaient pour les églises d'Orient ce que fut au 7e et au 8e s. la *Schola Cantorum* de Rome, chant pour l'Occident. C'est d'Antioche qu'était partie la course triomphale de l'antiphonie à travers l'Eglise universelle; et, à Alexandrie, l'art du chant était si florissant, que des ascètes excessivement sévères y trouvaient un motif de prédire la décadence de la vie religieuse. Ainsi, Pambo, abbé du monastère égyptien de Nitrie (4e s.), fit d'amers reproches à un de ses moines qui voulait introduire le chant des canons et des tropaires entendu au monastère de St Marc d'Alexandrie; l'Abbé considérait comme un

[1] Patr. lat. Migne 67,1102 et 68,395.

[2] *Ordo Mediol. Eccle. de Beroldus* dans Muratori, antiq. IV, 886. L'antiphonaire ambrosien du 12 s. publié dans la Paléogr. mus. V. prescrit souvent le ps. *directaneus*.

[3] Tommasi. tome XI des *Opera Greg. M.* praef. XXXIV.

crime qu'un moine s'occupât de pareilles choses.[1] Pareillement les moines du mont Sinaï ne voulaient pas entendre parler du chant antiphonique ni de tout ce qui dépassait la plus simple psalmodie.[2] Heureusement pour le chant liturgique, les idées de ce genre étaient isolées; dans d'autres monastères d'Orient et d'Occident on attachait une grande importance à une psalmodie exécutée selon toutes les règles de l'art.

La rare clairvoyance de S. Benoît avait su allier la beauté et la sublimité des fonctions liturgiques avec la sévérité des observances monastiques; il créa ainsi une règle appropriée à son temps et faite pour durer, tandis que celles de ses prédécesseurs disparurent peu à peu. Les chap. 7 à 19 traitent explicitement de la psalmodie liturgique. Les églises séculières ne le cédaient en rien aux monastères dans leur zèle pour un digne et beau chant sacré. On tâchait particulièrement d'y employer les enfants dont les voix donnaient du brillant aux assemblées liturgiques. Parmi le nombreux clergé de Carthage se trouvaient vers l'an 484 beaucoup de *lectores infantuli* qui rendaient de précieux services dans la psalmodie. Une inscription lyonnaise de 552 parle d'un *primicerius* de la *scola lectorum;* une autre, en Espagne, mentionne un *princeps cantorum.*[3] Quant à Rome, il est certain qu'on y trouve des chanteurs liturgiques de très bonne heure. Sans doute on ne saurait prouver historiquement la fondation d'une école de chant par le Pape Sylvestre (314-336) dont parlent Panvinius et d'autres; néanmoins l'existence de cette école à partir de 350 est très vraisemblable[4]. L'introduction de l'antiphonie pour l'introït de la Messe par le Pape Célestin Ier suppose un chœur de chanteurs bien formés. Le

1 Gerbert, *scriptores I*, 2.

2 Bäumer, *Hist. du Brév.* 127.

3 Duchesne, *origines.* 335.

4 Gerbert. *de cantu I*, 36. « Quoiqu'au temps du Pape Sylvestre et plus tard il y eût à Rome plusieurs grandes basiliques, chacune n'avait pas ses propres clercs ou moines pour le service divin.... ne possédant pas les revenus nécessaires à l'entretien des collèges de chanteurs. On établit donc une *Scola cantorum* commune à toute la ville; et, quand dans une basilique se célébrait une fête, une procession ou une station, tous les chanteurs s'y rendaient pour l'Office et la Messe. »

Pape Xyste (432-440) établit *ad Catacumbas* une communauté monastique avec charge de veiller à une bonne exécution de la psalmodie diurne et nocturne.[1] Sous le pontificat de son successeur Léon-le-Grand (440-461), fut fondé, tout près de la basilique de S. Pierre, un monastère dédié aux saints martyrs Jean et Paul, dont les moines étaient chargés des prières et des chants liturgiques dans l'église papale.[2] Ce furent là les débuts de l'école romaine plus tard si florissante et si influente.

Malheureusement les écrits des anciens auteurs chrétiens ne nous fournissent pas de données plus précises sur la forme musicale de cette psalmodie. Ce silence est compréhensible; ce n'étaient pas des musiciens de profession et ils avaient d'autres soucis que de rapporter ce que chacun avait occasion d'entendre journellement dans les églises. D'autre part, le chant liturgique mena, jusque bien avant dans le moyen âge, une existence plutôt cachée; tandis que dans le monde la musique profane était universellement cultivée, les chants liturgiques se transmettaient de cantor à cantor, de monastère à monastère. Ils passaient ainsi tranquillement d'une génération à l'autre, loin du tumulte de la musique du dehors. Les musiciens de profession ne connaissaient que l'art profane; d'autres cultivaient la musique liturgique qui ne franchissait que rarement le seuil des églises. De là vient aussi que, jusqu'à l'époque carlovingienne, les musicographes ne s'occupent pas du chant liturgique dont ils n'avaient que faire et dont la pratique personnelle leur faisait défaut.

Pour les premiers temps il faut indubitablement admettre une pratique analogue à celle des Juifs. D'après la nature même des choses, et aussi par tradition judaïque, la partie du soliste aura été plus richement ornée et a dû se prêter aux virtuosités techniques De même il est croyable que la psalmodie du peuple devait être plus simple. Des formes artistiques se seraient heurtées à de grands obstacles.

On a émis l'opinion que le chant d'église a gardé, jusque fort avant dans le moyen âge, les formes du simple récitatif

---

1 Duchesne, *lib. pontif.* I, 236.
2 Duchesne, *ibid.* 238.

ressortant naturellement de la prononciation plus relevée des paroles liturgiques; c'est vrai tout au plus pour les premiers siècles, et aussi pour quelques monastères ultra-conservateurs des temps postérieurs. Mais ce n'est pas le cas pour la plupart des communautés monastiques et des églises séculières à partir de l'an 350. Il serait singulier que l'Eglise ayant recouvré sa liberté et jouissant de la protection du pouvoir temporel, n'eût pas laissé son chant sortir de sa simplicité sans doute indispensable aussi longtemps qu'il lui fallut vivre cachée. Tous les autres arts mettant au service de Dieu ce qu'ils avaient de meilleur, le chant d'église ne pouvait rester en arrière. Dans les basiliques du 4e s. enrichies de toutes les splendeurs possibles à l'homme, les anciennes mélodies presque plaintives n'étaient plus à leur place. Nous avons suivi l'antiphonie dans sa marche triomphale à travers l'Eglise universelle ; mais la tendance à des formes et a des expressions plus belles et plus riches n'a pas dû en rester là.

On cite volontiers un passage des Confessions de S. Augustin pour confirmer l'opinion que, même au delà du 4e s., le chant d'église est demeuré sans formes mélodiques plus riches. Et pourtant ce passage dit tout le contraire. Le grand évêque mentionne une tradition d'après laquelle S. Athanase aurait imposé au lecteur des inflexions de voix si modérées que sa psalmodie était plutôt parlée que chantée. [1] S. Isidore de Séville transcrit la notice en corrigeant « Athanase » par « Eglise primitive. » [2] Mais que ressort-il de ce passage? que du temps de S. Athanase la psalmodie manquait encore de formes mélodiques développées ? Si le saint évêque crut nécessaire d'instruire le soliste particulièrement quant à sa façon de psalmodier, il faut en conclure que sans cet ordre spécial il n'était pas habitué à psalmodier si simplement. Ainsi la remarque de S. Augutin présuppose nettement une psalmodie mélodique dans l'Eglise

[1] *Confess.* 10, 33 : « tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.» *Patr. lat.* Migne, 32, 800.

[2] « Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis facere psallentem resonare ita ut, etc...» *Patr. lat.* Migne 83, 742.

d'Alexandrie. Ce que voulait S. Athanase, c'était une innovation ou un retour à la pratique ancienne, en tout cas quelque chose qui au temps de S. Augustin était regardé comme singulier et inaccoutumé : c'est ce qui ressort du contexte à examiner bientôt. Précisément S. Augustin nous témoigne que vers l'an 400 les chanteurs liturgiques avaient une autre tâche à remplir que de s'en tenir à de simples récitatifs dont les formes réduisaient au minimum leur art et leur habileté.

Nous ne manquons pas non plus de témoignages positifs d'auteurs chrétiens soulignant l'élément mélodique du chant d'église d'une manière qui ne permet guère de s'en tenir à une exécution uniquement récitante. Eusèbe nomme la psalmodie μελῳδεῖσθαι [1], expression signifiant plus qu'un récitatif. Ailleurs il dit : nous chantons les psaumes sur des airs mélodiques ὁμόφωνον μέλος ἐν ταῖς ψαλμολογίαις ἀναπέμπομεν [2]. S. Chrysostôme appelle les psaumes « des cantiques prophétiques qui sont chantés avec une grande harmonie des voix et des mélodies composées convenablement [3] ». S. Augustin connaît même diverses manières de lecture dans l'Eglise latine; il rapporte par exemple que le Vendredi-Saint on lisait la Passion *solemniter.* [4] Cela ne peut être qu'une manière plus rapprochée du chant que la lecture ordinaire. S'il en est ainsi, les formes d'exécution non appelées *lectio* avaient une disposition plus mélodique encore. Ceci ressort aussi du contexte où S. Augustin fait remarquer la simplicité du chant d'Alexandrie sous Athanase. On sait combien le saint évêque était sensible aux effets de la musique; il en témoigne dans le passage souvent cité de ses Confessions [5], où il décrit la profonde impression que lui faisait le chant des antiennes et des hymnes introduit par S. Ambroise dans l'église de Milan : « Combien j'ai pleuré aux hymnes et cantiques, vivement ému par les voix résonnant

[1] *In psalm.* 65. Patr. gr. Migne 23,647 cf. plus haut, page 19.

[2] *In psalm.* 91. Migne 23,1174.

[3] *Homil. ad Antioch.* 59. Gerbert, de cantu I, 31.

[4] *Sermo* 218, 1. Patr. lat. Migne 38, 1084. Aujourd'hui encore le chant de la Passion et des Lamentations de Jérémie pendant la Semaine-Sainte est une *lectio solemnis.*

[5] *Confess.* 9, 6, 7. Patr. lat. Migne 32, 709 seq.

doucement dans votre Eglise! Ces voix pénétraient dans mes oreilles; et, par elles, la vérité dans mon cœur. Elles excitaient des sentiments d'ardente dévotion et des larmes qui me faisaient du bien. » Et pourtant, il se faisait scrupule précisément de ces larmes et de ce profond saisissement, n'hésitant pas à les déclarer un effet sensuel du chant; puis il continue : « Pendant que je cherche à me garder de cette impression trompeuse, une excessive sévérité m'induit encore en erreur à tel point que je voudrais bannir de mes oreilles et de l'église toutes les douces mélodies qui, chez nous, accompagnent les psaumes de David (melos omnium cantilenarum suavium quibus Davidicum Psalterium frequentatur); et il me semble plus sûr de faire ce qu'on m'a rapporté d'Athanase, évêque d'Alexandrie, qui imposait au psalmiste des modulations de voix si modérées que son chant était plutôt une déclamation. Si, par contre, je me rappelle de nouveau les larmes versées en écoutant les cantiques de votre Eglise dans les premiers temps de la foi recouvrée, et si je ne me laisse pas tant émouvoir par le chant que par ce qui est chanté — d'une voix coulante et avec des modulations convenables, — alors je reconnais de nouveau la grande utilité de cette institution ». [1] Ainsi, le saint évêque hésitait parfois s'il devait, ou non, regarder comme permis le chant artistique. Mais en tout cas le chant milanais dont il parle était fort éloigné de la simplicité qu'il attribue à celui de S. Athanase. D'après Cassien, qui décrit assez explicitement les coutumes liturgiques des monastères d'Orient et dont le témoignage est probant pour la fin du 4e siècle, on tenait encore la psalmodie archaïque en grand honneur dans les monastères d'Egypte; mais il ajoute que dans d'autres monastères certains psaumes étaient prolongés par des antiennes et des modulations particulières. [2] Cette dernière expres-

[1] *Confess.* 9, 33. Patr. lat. Migne 32, 800.

[2] « Quidam enim vicenos seu tricenos psalmos, et hos ipsos antiphonarum protelatos melodiis et adjunctione quarundam modulationum debere singulis noctibus censuerunt. » (Patr. lat. Migne, 59, 77.) Ce passage peut d'ailleurs servir de preuve que, d'abord, les antiennes étaient répétées après chaque verset de psaume; on ne parlerait pas d'office allongé si elles n'avaient été chantées qu'avant et après le psaume entier. La singulière addition de figures mélismatiques (tro-

sion surtout est significative pour nous; elle ne peut se rapporter qu'à des groupes de vocalises; et, ainsi, cette remarque de Cassien est *le plus ancien témoignage de l'existence du chant mélismatique dans l'office liturgique.* Il faut encore prendre garde que Cassien parle de l'office nocturne, précurseur des Matines qui dans tout le moyen âge et jusqu'à nos jours sont demeurées l'un des centres du chant mélismatique. Et il n'est pas même question de la psalmodie du soliste; le contexte et la mention du chant antiphonique indiquent indubitablement que Cassien veut parler de la psalmodie en chœur. Si cette dernière a déjà au 4e siècle une tendance à des formations mélodiques en mélismes, nous sommes presque forcés de les admettre à plus forte raison pour les parties du soliste.

Cassien d'ailleurs n'est pas seul de cette opinion. La règle de S. Benoît renferme des prescriptions analogues dont le sens est clair pour peu qu'on les considère de près. Ici il ne faut pas perdre de vue que le grand fondateur d'ordre s'est rattaché pour beaucoup de choses, à la pratique des monastères d'Orient; et, ainsi, son témoignage devient probant pour le 5e siècle. Il s'agit encore de la Vigile. Au chapitre 10 le saint abbé prescrit qu'en été, de Pâques à Novembre, on ne fasse qu'une seule *lectio* (au lieu de trois), dans l'Ancien-Testament, suivie d'un *responsorius brevis* (*psalmus*). Il faut donc croire qu'ordinairement le répons, après les leçons du nocturne, était plus long, et que seule la nécessité d'un office de nuit plus court pour les féries d'été, a motivé la prescription d'un répons moins long. Elle n'est intelligible que si nous supposons au répons bref (qui est demeuré tel depuis lors) une mélodie fort simple, par opposition au chant plus orné des répons ordinaires. Si ces derniers alors n'avaient été que syllabiques, l'économie de temps eût été insignifiante, même avec un texte plus court, mais c'en était une en réalité, si les répons étaient d'ordinaire plus ornés, alors qu'ici on prescrit un chant simple (sans doute syllabique).

pes) au verset s'est conservée jusqu'à nos jours : ainsi le verset après l'hymne des Laudes et des Vêpres reçoit une vocalise sur la dernière syllabe.

Une règle à peine moins ancienne que celle de S. Benoît est celle de Paul et d'Etienne au 6e siècle. Nous y trouvons une remarque précieuse qui complète la précédente et montre aussi quel sens délicat on avait des exigences diverses de la liturgie. Il y est dit : « ce qui est à chanter (cantanda sunt) ne doit pas être changé en manière de prose ou de lecture (in modum prosae et quasi lectionem mutemus), et ce qui est écrit pour être lu ne doit pas être changé en des tropes ou des mélodies artistiques (et quae ita scripta sunt, ut ordine lectionum utamur, in tropis et cantilenae arte nostra praesumptione vertamus) ». [1] Voilà donc clairement indiquées deux manières d'interpréter les textes liturgiques, toutes deux en usage à l'office divin; et on tient pour nécessaire d'en préciser l'emploi. La plus simple est appelée *lectio*; la plus riche est un véritable chant où se met en pratique l'art mélodique dans tous ses développements. (*Tropus* est précisément le nom des formules mélismatiques telles que les entend Cassien.)

Rappelons encore ici les fonctions diverses du soliste et du chœur dans l'ensemble de la liturgie qui se développe d'une façon grandiose à partir du 4e siècle. Les préchantres profitèrent sûrement de la liberté donnée aux exercices publics du culte chrétien pour faire briller leur art dans toute sa splendeur. Pour la psalmodie en chœur, les mélodies simples continuèrent à rester nécessaires par égard pour la masse des chanteurs peu doués musicalement. Les solistes, eux, ne pouvaient se contenter d'une mélodie à mouvement syllabique, d'ailleurs peu conforme à la magnificence dont on commençait à entourer les offices divins. De plus, les textes des *solo*, les psaumes appartenaient presque exclusivement à la prose, du moins on les considérait alors comme tels. Mais tandis que le texte métrique (comme le prouve l'ancienne musique grecque) enchaîne aisément la mélodie aux proportions prosodiques du mètre, la prose est plutôt favorable à un développement mélodique plus riche des paroles chantées. [2]

[1] Patr. lat. Migne 66, 954.

[2] Les mélodies en mélismes étaient déjà connues des anciens Grecs à dater du moment où le langage poétique se résolut en prose. On sait comment Aristophane a plaisanté Euripide pour ses mélismes

On pourrait même aller plus loin et se demander, puisque le chant-solo était cultivé dans l'Eglise dès les origines, si le chant artistique plus ou moins perfectionné n'est pas plus ancien dans l'Eglise que le chant simple.

Cette opinion pourrait se fonder sur ce fait que précisément les chants que l'histoire de la liturgie nous présente comme les plus anciens, les répons graduels de la Messe et les répons de l'Office, appartiennent aux plus riches que le moyen âge nous ait transmis. [1]

Le chant mélismatique se trouve surtout dans l'*Alleluia* qui nous vient de la Synagogue [2]; il y était joint à toute une série de psaumes alléluiatiques [3] portant aujourd'hui

(Grenouilles 1309 seq. ειειειειειειλίσσετε). Déjà au 3e siècle avant J.-C. les Egyptiens connaissaient des groupes mélismatiques sur les voyelles dans leurs chants liturgiques en l'honneur des dieux. *Demetrius Phalerius* († 282) § 71.

[1] Il va sans dire que nous ne devons pas forcément revendiquer pour le 4e et le 5e s. la richesse des solis grégoriens qui sont indéniablement l'œuvre de chanteurs parfaitement formés, comme il y en avait dans l'école romaine. Mais nous devons ici déjà écarter l'objection d'après laquelle ces chants ne devraient leur origine qu'à cette école. Si c'était vrai, on ne comprendrait pas pourquoi p. ex. les chants antiphoniques de la Messe, comme l'Introït et la Communion, sont mélodiquement plus simples, quoique eux aussi fussent dits par la Schola cantorum qui en avait également fixé la forme. La différence de style est motivée par le contraste du chant solo et du chant en chœur dominant dans la liturgie longtemps avant l'existence de la Schola. La composition encore plus simple du *Gloria*, du *Credo* etc... s'explique de même; car ils étaient chantés, non par la Schola, mais par tout le clergé officiant et assistant à l'autel, ce dont nous témoignent les *Ordines romani*. D'ailleurs, on n'a pu encore fournir, jusqu'à cette heure, aucune preuve que les chants liturgiques des manuscrits ne dateraient que de Grégoire I. Son œuvre, nous le verrons plus loin, a un tout autre caractère, composée qu'elle est de plusieurs couches d'âge différent; mais précisément les répons-graduels, comme il ressort de leurs textes, comptent parmi les plus anciennes pièces. Notons encore que sous Justinien I le chœur de la cathédrale de Byzance se composait de 111 lecteurs et 25 chantres (Gerbert, *de cantu I*, 33), donc plus nombreux que la schola romaine. En tout cas les 25 étaient des solistes et les 111 chantaient en chœur.

[2] Isidor (*De off. I*, 13) dit : Laudes, hoc est Alleluia canere, canticum est Hebræorum. (Migne, patr. lat. 83,750.)

[3] Dans sa lettre à Marcellin, S. Basile nomme les psaumes 104-106 110-115, 118, 134, 146-150. Gerbert I, 57.

encore le titre « Alleluia » dans les éditions de la Bible. On n'osa pas, en adoptant cet usage dans l'Eglise chrétienne, traduire le mot en grec ou en latin.

Peut-être aussi les chrétiens judaïsants ont-ils apporté de la synagogue mainte mélodie alléluiatique, et nos manuscrits de plain-chant renferment sans doute plus d'un jubilus dont le noyau est d'origine judaïque. Nous avons dit déjà que l'Alléluia était la réponse favorite du peuple aux versets psalmodiques du soliste; même les moines égyptiens ne s'en servaient ainsi que pour les psaumes alléluiatiques proprement dits.[1] L'Alléluia, il est vrai, était une exclamation de joie chrétienne souvent employée — de pieux parents l'enseignaient de bonne heure à leurs petits enfants[2], les bateliers en mer se le renvoyaient de loin[3], et c'est en le chantant que les armées chrétiennes partaient en guerre[4]; — mais son emploi principal était liturgique. Toutefois dans les églises latines cet emploi était restreint, tandis qu'en Orient jusque dans le moyen âge, on le chantait tous les jours, même le Vendredi - Saint et aux enterrements.[5] Au temps pascal on le chantait partout, et aujourd'hui encore il est répandu à profusion dans la liturgie de ce temps. Pour les autres périodes de l'année, les usages étaient divers selon les pays. En Espagne on le chantait tous les jours, d'après S. Isidore, hors les jours de jeûne et le carême; en Afrique seulement le Dimanche en dehors du temps pascal, et la règle de S. Benoît ne le défend qu'en carême. Dans les écrits de S. Augustin il est très souvent question du chant de l'Alléluia au temps pascal; le chant festival de l'Alléluia y est appelé une vieille coutume de l'Eglise.[6]

Le chant de l'Alléluia est *mélismatique dès l'origine.* L'opinion contraire est en contradiction avec tout ce que

[1] Cassien l. c. II, 11. *patr. lat.* 49, 101.

[2] Hieronym. *Ep. ad Lætam.* Patr. lat, 22, 876.

[3] Gerbert l. c.

[4] C'est ainsi que S. Germain excitait les Bretons au combat contre les Anglo-Saxons et les Ecossais. S. Beda Ven. *Hist. Angl.* 1, 20. Patr. lat. Migne 95, 49.

[5] ibid, 78, 468.

[6] « Quod nobis cantare certo tempore solemniter moris est secundum Ecclesiæ *antiquam* traditionem. » *In Ps.* 106, 1. Migne, Patr. lat. 37, 1419.

nous a transmis la tradition sur la nature particulière, l'effet et la signification de ce chant. On appelait *jubilare* la manière de chanter en mélismes, et *jubilus* la mélodie mélismatique; et on donnait de son emploi des explications mystiques de toute sorte. Ainsi, S. Augustin dit déjà dans son exposé du psaume 99 : « Celui qui jubile ne prononce pas de mots, mais c'est un chant de joie sans paroles; c'est la voix du cœur se fondant dans la joie et cherchant le plus possible à exprimer ses sentiments, quand même il n'en comprend pas la signification. Quand il est emporté par la joie l'homme n'use plus d'expressions qui débordent sa langue et son intelligence; sa voix éclate sans prononcer des paroles, si bien qu'elle trahit son bonheur en même temps qu'elle paraît manquer de termes pour en traduire la mesure.[1] » Ce passage expose clairement le besoin universel de la jubilation chez les hommes; d'autres passages du même écrivain se rapportent à son emploi au service de Dieu. Dans son explication du ps. 32 il s'écrie : « et à qui convient cette jubilation plus qu'au Dieu ineffable? Il est inexprimable, car le langage est trop pauvre pour lui ; et si le langage ne peut te venir en aide et que tu ne doives pas te taire, que reste-t-il à faire sinon que ton cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de ta joie ne connaisse pas la limite des syllabes ? »[2] S. Jérôme ne s'exprime pas autrement : « On appelle *jubilus* ce qui ne saurait rendre ni par mots ni par syllabes ni par lettres ni par aucun langage, combien l'homme doit louer Dieu. »[3] Dans l'explication de Cassiodore sur le

[1] Patr. lat. Migne 37, 1272. « Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est lætitiæ sine verbis : vox est enim animi diffusi lætitia, quantum potest exprimentis affectum, non sensum comprehendentis. Gaudens homo in exsultatione sua ex verbis quibusdam, quæ non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quandam exsultationis sine verbis; ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio non posse verbis explicare quod gaudet. »

[2] Augustin. in ps. 32 : « et quem decet ista jubilatio, nisi ineffabilem Deum ? Ineffabilis enim est, quem fari non potes : et si eum fari non potes et tacere non debes, quid restat, nisi ut jubiles, ut gaudeat cor sine verbis et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum » ? Migne, Patr. lat. 36, 283.

[3] Hieron. in ps. 32 : « Jubilus dicitur, quod nec verbis nec syllabis

ps. 104 nous trouvons un passage très net et important de l'époque prégrégorienne sur le jubilus. Il fait mention des jubilations alléluiatiques de longue haleine et dit : « Ceci (l'Alléluia) est d'un usage fréquent dans les maisons de Dieu et adapté convenablement aux saintes fêtes. La langue des chantres y trouve sa joie; la communauté le répète allègrement et on le renouvelle en mélismes toujours alternants comme un bien dont on ne saurait se rassasier. »[1] Au milieu du 6e s. il y avait donc une sorte d'Alléluia qui permettait aux chanteurs liturgiques de montrer leur savoir-faire artistique et qui comportait des modulations diverses et alternantes. Bien loin d'avoir seulement alors pris naissance, elle était déjà devenue l'objet d'une certaine règlementation, à savoir, qu'aux fêtes particulièrement joyeuses, on usait des *jubilations* plus qu'aux autres.

Ces passages de S. Augustin et de Cassiodore présupposent l'*Alléluia* comme chant indépendant et très richement orné et sans paroles; le contraste avec la parole chantée est expressément souligné. C'est encore ce qu'indique le terme de « cantique alléluiatique » transmis par l'historien de la persécution des chrétiens en Afrique.[2]

Les citations de la règle des SS. Paul et Etienne démontrent que les chantres suivaient des *indications écrites* soit pour faire une simple lecture, soit pour employer un chant

---

nec litteris nec voce potest erumpere aut comprehendere, quantum homo Deum debeat laudare ». Migne, Patr. lat. 26,970.

1 Cassiod. *in ps.* 104 : « Hoc ecclesiis Dei votivum, hoc sanctis festivitatibus decenter accommodatum. Hinc ornatur lingua cantorum; istud aula domini læta respondet et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur ». Migne, Patr. lat. 70,742.

La connexion de l'Alléluia avec le jubilus est encore confirmée par Cassiodore dans un autre passage : « Ecce iterum alleluiatica nobis gaudia redierunt; ecce brevi præcipitur, ut domino totius psalmi jubilatione cantetur » (in Ps. 105, Migne, *Patr. lat.* 70, 753).

2 Victor Uticensis *de persec. Vandal.* : « Quodam tempore paschalis solemnitas agebatur, et dum in quodam loco qui regia vocitatur, ob diei Paschalis honorem nostram sibimet clausam Ecclesiam reserarent, comperiunt Ariani.... et tunc forte audiente et canente populo Dei, lector unus pulpitu sistens alleluiaticum melos canebat; quo tempore sagitta in gutture jaculatus, cadente de manu codice, mortuus postea cecidit ipse ». (Migne, *Patr. lat.* 58, 197).

mélodiquement formulé. Il n'est pas nécessaire qu'ici nous songions à une notation proprement dite; on se sera contenté d'indications générales. [1] Le nombre des mélodies liturgiques de la Messe comme de l'Office ayant dû être restreint, nous trouvons encore — dans les manuscrits médiévaux la même mélodie servant à des textes différents — la tradition orale pouvant suffire. Plus tard seulement, quand les chants furent coordonnés, on reconnut la nécessité d'une notation. La prescription du concile de Laodicée, d'après laquelle les seuls chantres liturgiques chantant *sur le parchemin* devaient se faire entendre à l'office divin, ne signifie donc pas qu'ils étaient en possession de mélodies écrites. Ils avaient le texte sur une feuille devant eux; eux-mêmes y ajoutaient la mélodie.

Le plus ancien écrit liturgique transmis jusqu'à nous ne porte pas la moindre trace de notation. C'est un papyrus appartenant à l'archiduc Rénier d'Autriche et datant des premières années du 4e siècle; il nous fournit des éclaircissements sur la psalmodie responsoriale pratiquée en Orient vers l'an 300. La première page renferme les acrostiches pour le psaume festival de l'Epiphanie; la seconde, la fête de S. Jean-Baptiste que l'Eglise d'Egypte célébrait la veille de l'Epiphanie. Le recto porte le texte suivant : ὁ γεννηθεὶς ἐν Βηθλεὲμ καὶ ἀνατραφεὶς ἐν Ναζαρὲτ, κατοικήσας ἐν Γαλιλαίᾳ, εἶδομεν σημεῖον ἐξ οὐρανοῦ, (τῷ) ἀστέρος φανέντος, ποιμένες, ἀγραυλοῦντες ἐθαύμασαν. (οὐ) γονυπεσόντες ἔλεγον. δόξα τῷ Πατρὶ, ἀλληλούϊα, δόξα τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα. [2] Au verso de la feuille : Τυβὶ ἑ : Ἐκλεκτὸς ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής, ὁ κηρύξας μετάνοιαν ἐν ὅλῳ τῳ κόσμῳ εἰς ἄφεσιν τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν. [3]

---

[1] Il est à noter toutefois que dans le récit de Victor d'Utique (note ci-dessus) le soliste de l'Alleluia tient un codex à la main.

[2] « Toi qui es né à Bethléem, as été élevé à Nazareth et as demeuré en Galilée; nous avons vu ton signe au ciel; lorsqu'apparut l'étoile, les bergers faisant la veillée se sont étonnés; tombant à genoux ils dirent : Gloire soit au Père, alleluia, gloire au Fils et au S. Esprit, alleluia, alleluia, alleluia. »

[3] « Le 5 Janvier : Elu est S. Jean-Baptiste qui annonça pénitence par toute la terre en rémission de nos péchés. »

On avait donc coutume d'écrire sur des feuilles séparées les chants propres à certaines fêtes déterminées; dans le cas présent nous n'avons que les acrostiches, parce que le psaume lui-même devait être familier aux assistants. Bickell [1] croit qu'on lisait le psaume festival au début de l'acte lilurgique, entre la lecture de l'Ancien et celle du Nouveau-Testament, en sorte que nous aurions ici la plus ancienne forme du répons-graduel de la Messe. L'acrostiche pour la fête de S. Jean-Baptiste n'est pas étendu et se répétait après chaque verset du psaume; celui de l'Epiphanie est divisé en trois parties servant tour-à-tour de refrain après autant de divisions du psaume festival (ps. 32 d'après Bickell). Cet auteur suppose, non sans clairvoyance, que les mots énigmatiques τῷ et οὐ (ci-dessus entre parenthèses) sont des renvois aux versets à partir desquels la partie suivante de l'acrostiche devait être dite. Après les cinq premiers versets le chœur répétait chaque fois le premiers tiers depuis ὁ γεννηθεὶς jusqu' ἀστέρος : à partir du sixième commençant par τῷ, on répétait le deuxième tiers jusqu'à γονυπεσόντες; le dernier tiers enfin était la réponse à la finale du psaume commençant par οὐ. (V. 16). Notons encore la doxologie qui conclut l'acrostiche, tandis que plus tard elle est toujours jointe au psaume.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Les Hymnes.

Outre le psautier et les autres parties lyriques de l'Ecriture-Sainte, nous trouvons encore d'autres chants mentionnés dans les premiers siècles chrétiens. On ne saurait préciser de quel genre était l'hymne dite par Notre-Seigneur avec ses Apôtres la veille de la Passion. [2] S. Paul parle d'un

[1] Bickell, *Extraits de la collection des papyrus Rénier* 1887, tom. II et III.

[2] Matth. 26, 30. Marc. 14, 26. Les Priscillanites prétendaient l'avoir en leur possession, mais S. Augustin la déclara apocryphe. (Patr. lat. Migne 33, 1034 seq.). Charlemagne, voulant savoir ce que cette hymne

charisma de la psalmodie [1], par où il veut dire des cantiques nouveaux inspirés par la solennité du moment. Tertullien rapporte qu'aux agapes chrétiennes « après avoir allumé les lampes et s'être lavé les mains », chacun pouvait s'avancer et louer Dieu d'après la Sainte-Ecriture ou sa propre inspiration. [2] Origène témoigne que « les Grecs priaient Dieu en grec, les Romains en latin, et de même chaque peuple dans sa langue, chantant des hymnes suivant leur pouvoir ». [3] Ce n'est pas sans motif qu'on a vu dans plusieurs parties du Nouveau-Testament des cantiques ainsi improvisés [4], par exemple aux 4e et 5e chap. de l'Apocalypse etc. [5]

Les idées nouvelles amenées par le christianisme provoquaient ces créations et n'ont jamais cessé d'inspirer de magnifiques poésies aux chrétiens pieux et bien doués. Tous les chants postérieurs non empruntés à la Sainte-Ecriture, comme les hymnes, les séquences, les cantiques populaires, se rattachent intimement à ces créations du christianisme primitif.

Souvent les poésies de ce genre étaient appelées « psaumes », de même que longtemps encore on donna le sens général de « cantique spirituel » aux expressions de psaumes et hymnes. Peu à peu cependant le mot hymne acquit la signification de poésie métrique destinée à célébrer les vérités chrétiennes ou les événements religieux. Mais au début l'ac-

---

pouvait bien être devenue, fut renvoyé par Alcuin, son conseiller liturgique, au chap. 17 de S. Jean où est consignée la prière adressée par le Seigneur à son Père pour ses disciples (Patr. lat. Migne 100, 428 seq.). Cette hymne était peut-être celle que prescrivait la liturgie juive pour le festin pascal (ps. 112-117, fin de l'Alleluia).

[1] I Corinth. 14 à la fin.

[2] *Apologie* 39, Patr. lat. Migne I, 540.

[3] *Contra Celsum* 8, 37. Patr. gr. Migne 11, 1574.

[4] Bäumer *dans le Kirchenlexicon de Wetzer et Welte*, 2e éd. VI, 521, dont l'art. « Hymnus » est à consulter pour tout ce chapitre. Voyez aussi Probst « Lehre u. Gebet »..... Tübingen 1871, 256 seq.

[5] D'après Eusèbe (Hist. eccl. II, 17) les Thérapeutes aussi avaient de ces « psaumes nouveaux », et il ajoute que non seulement ils connaissaient à la perfection les hymnes anciennes, mais encore en composaient de nouvelles en « mètres variés et avec de très honnêtes mélodies. »

ception de ce mot est très étendue.[1] Ainsi, on désigne de ce nom, les deux cantiques mentionnés dans les Constitutions apostoliques (VII, 47) qu'on chantait à la prière liturgique du matin et du soir et qui sont la version primitive de notre *Gloria in excelsis* et du *Te decet laus* (conclusion des Matines du Dimanche et des fêtes dans le Brév. bénédictin). Une très ancienne hymne du soir est *Lumen hilare* (Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης). Clément d'Alexandrie s'est illustré par deux hymnes au Sauveur et à l'Educateur[2] dont la première surtout est un monument admirable de la plus antique hymnodie. Le martyr Athénogène composa une poésie en l'honneur de la Sainte-Trinité.[3]

Vers l'an 200 vivait l'évêque égyptien Nepos, dont les hymnes et les psaumes étaient estimés encore au temps d'Eusèbe.[4] Plus récemment nous trouvons de S. Méthode († 311) un poème en l'honneur de la Sainte-Vierge.

Déjà au 3e siècle les poésies extrabibliques étaient tellement enracinées et populaires, que le concile d'Antioche (269) blâma Paul de Samosate, évêque de cette ville, de les avoir abolies dans son église « parce que ces psaumes n'étaient pas empruntés au psautier de David, mais d'origine récente ».[5] D'autre part cette popularité même entraîna de bonne heure les hérétiques à faire pénétrer par elle leurs doctrines dans le peuple. Dans la seconde moitié du 2e siècle Marcion et le gnostique Valentin, qui vint à Rome vers 153, répandirent des psaumes hérétiques dont Tertullien fait mention.[6] Un psautier gnostique complet de 150 psaumes avait pour auteur Bardesanes († 223) et son fils Harmonius.[7] Les Actes apocryphes des Apôtres (vers 200)

[1] S. Ambroise donne cette définition de l'hymne : « Cantus cum laude Dei. Si laudes Deum, et non cantas, non dicis hymnum. Si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum. Si laudas aliquid, quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudes, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et canticum et laudem et Dei. » Gerbert I, 14.

[2] Patr. gr. Migne 8, 681 seq.

[3] Ibid. 32, 305.

[4] Euseb. *Hist. eccl.* 7, 24. Patr. gr. Migne 20, 693.

[5] *Id.* 7, 30. Migne l. c. 709 seq.

[6] *Liber de carne* X[i], 17 et 20. Patr. lat. Migne 2, 781 et 786.

[7] Sozomène, *Hist. eccl.* III, 16. Pat. gr. Migne 67, 1090.

renferment beaucoup de psaumes gnostiques. S. Epiphane connaissait des œuvres analogues d'Hiérax.[1] Ces cantiques firent beaucoup de mal surtout par la forme musicale agréable que les docteurs hétérodoxes surent leur donner. Arius en particulier gagna par ce moyen beaucoup d'adhérents, et S. Ephrem disait à son sujet que la peste de la corruption avait été cachée dans le vêtement de la beauté musicale. S. Athanase également se plaint de ces mélodies efféminées.[2]

Pour couper le mal à la racine, le concile de Laodicée (entre 360 et 381) défendit par le 59e canon de chanter pendant l'office liturgique des textes non extraits de l'Ecriture-Sainte; cette décision eut pour effet la perte de la plupart de ces compositions, les catholiques comme les autres. Le concile les appelle *psalmi idiotici*. Mais d'autres évêques ne méconnurent pas le bien qu'on pouvait en tirer et s'efforcèrent de conserver l'arbre en coupant les sauvageons; la doctrine orthodoxe fut revêtue de belles formes et chantée en mélodies encore plus belles. Cette manière de voir finit par triompher, car c'est là le point de vue conservé par l'église à travers le moyen âge et jusqu'aujourd'hui. Non seulement elle a fait place dans sa liturgie à des cantiques et des hymnes nullement empruntés aux Saintes Ecritures; elle a même permis aux fidèles d'exprimer à Dieu en langue vulgaire louange et gloire, pénitence et contrition, actions de grâces et adoration, quoiqu'il y ait eu des temps où on voulait réduire au minimum ou même absolument bannir le chant en langue vulgaire.

L'hymnographe le plus éminent de l'Orient est S. Ephrem le syrien (306-373). Non seulement l'hymnodie syrienne atteignit avec lui son apogée, mais encore ses poésies furent aussi de grande importance pour le développement de la nouvelle forme dans l'Eglise grecque et latine. De son vivant déjà elles eurent droit de cité dans la liturgie syrienne; nous les trouvons encore au premier rang dans les recueils postérieurs. Comme les œuvres des hymnographes orientaux plus anciens

[1] *Haeresis*, 67, 3, Patr. gr. Migne 42, 175.

[2] *De decretis Nicaeni synodi*, 16. Patr. gr. Migne 25, 451. Nous avons vu déjà (p. 23) qu'à Milet on accompagnait les hymnes de battements de mains et de marches chorégraphiques.

(p. ex. Bardesanes et Harmonius) ont disparu avec les hétérodoxes gnostiques et autres, les hymnes d'Ephrem comptent parmi les plus anciennes encore en usage. Il eut des imitateurs dans sa propre Eglise; les plus éminents sont Cyrillonas (2e moitié du 4e s.), Baläus, Rabulas et Isaac-le-Grand (1e moitié du 5e s.) et Jacques de Sarug (✠ 521).

L'influence considérable de l'hymnodie syrienne sur celle des temps postérieurs vient de ce que, en fait de formes poétiques, c'est la conception rythmique qui domine absolument dans les hymnes de S. Ephrem. [1] Le vers n'est pas du tout construit d'après l'antique loi de la quantité qui agence ensemble les syllabes longues et brèves pour former ainsi les divers pieds métriques, mais bien d'après le principe de l'accent tonique et du nombre des syllabes. L'élément formel du vers est l'alternance des syllabes accentuées et non accentuées, des mouvements d'élévation et de cadence ainsi que le nombre égal de syllabes dans les vers correspondants, du moins des accents forts. Cette nouvelle forme de la poésie rythmique, à laquelle un investigateur éminent attribue une origine sémitique, devait frayer la voie pour l'avenir. [2] L'idée du langage qui en est la base, a un caractère éminemment musical, aussi se trouva-t-elle d'une fécondité merveilleuse pour l'expression musicale des chants liturgiques pendant tout le moyen âge.

Déjà *S. Grégoire de Nazianze*, un contemporain d'Ephrem, transporta la nouvelle rythmique dans la poésie religieuse des Grecs, sans abandonner entièrement la forme poétique des anciens classiques.[3] Ses successeurs, les poètes byzantins postérieurs, suivirent le chemin ainsi tracé. C'est *S. Hilaire de Poitiers* (✠ 367) qui fit connaître à l'Eglise latine l'hymnodie syrienne répandue dans l'Eglise grecque. Banni en Orient par l'empereur Constance, cet infatigable adversaire des Ariens eut occasion de se familiariser avec les hymnes syriennes et

[1] Hubert Grimme : « *La construction strophique dans les poésies d'Ephrem le Syrien* » (Collectanea Friburgensia II, Frib. Suisse 1893), où les diverses formes poétiques d'Ephrem sont analysées.

[2] W. Meyer : Début et origine de la poésie rythmique latine et grecque. Débats de l'Acad. des sciences de Bavière. Munich 1885, p. 270-450.

[3] Grimme, l. c. (177 seq.)

grecques et d'observer l'influence salutaire qu'elles exerçaient sur le peuple. Revenu dans sa patrie, il en traduisit quelques-unes en latin et en ajouta de sa propre composition. Le liturgiste espagnol Isidore de Séville l'appelle expressément le premier hymnographe latin [1], et S. Jérôme connaissait de lui un recueil d'hymnes [2]; presque toutes ont disparu sauf quelques-unes trouvées en 1885 par Gammurini à Arezzo (dans un manuscrit qui renferme aussi la *Peregrinatio Silviæ*). Hilaire ne rencontra chez ses compatriotes que peu de sympathie pour ses œuvres [3], et c'est ainsi que *S. Ambroise* (✠397) de Milan est devenu comme le centre du splendide essor que devait prendre le nouveau genre en Occident. S'étant enfermé avec des fidèles dans sa basilique pour prier ardemment en des jours mauvais suscités par les Ariens, il enseigna aux siens la psalmodie antiphonique, ainsi que quelques hymnes de sa composition. [4] Il réussit à enthousiasmer son peuple à tel point que les Ariens lui reprochèrent de l'avoir ensorcelé. [5]

Les hymnes de S. Ambroise contrastent fort avec celles de S. Hilaire; ce sont des œuvres d'art complètes et parfaites pour le fond et la forme. Des pensées chrétiennes exprimées dans un langage magnifique et pourtant simple et populaire, revêtues des belles formes de l'antiquité classique : voilà le caractère de ces hymnes composées toutes de 8 strophes de 4 vers en dimètres ïambiques. Comme les hymnes de S. Ambroise eurent beaucoup d'imitateurs, on désigna sous le nom d'*ambrosiani* toutes les hymnes composées

---

1 *De officiis* I, 6 : Hilarius Gallus episcopus Pictaviensis, eloquentia conspicuus, hymnorum carmine floruit primus. Patr. lat. Migne 83, 743

2 *De viris illlustribus*. Patr. lat. Migne 23, 69.

3 D'après une remarque de S. Jérôme (Patr. lat. Migne 26,355), S. Hilaire appelle les Gaulois *in hymnorum carmine indociles*.

4 S. Aug. *Confess.* 9, 7. Patr. lat. Migne 32, 770. Paulinus, *vita Ambrosii*, 13, Patr. lat. Migne 14, 31.

5 Hymnorum meorum carminibus populum deceptum volunt. Plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est, et quo nihil potentius quam confessio Trinitatis, quæ quotidie totius populi ore celebratur. Ambr. contra Auxentium : Patr. lat. 16, 1017.

dans le même genre. [1] Quant à savoir lesquelles de ces hymnes « ambrosiennes » sont de S. Ambroise lui-même, les opinions sont encore fort partagées. [2] Il est certain que les quatre hymnes *Aeterne rerum conditor*, *Deus creator omnium*, *Jam surgit hora tertia*, *Veni redemptor gentium* ont pour auteur S. Ambroise, car S. Augustin en témoigne formellement. [3] Un savant milanais, Biraghi [4], se fondant sur la concordance des plus anciens livres liturgiques de Milan, attribue à S. Ambroise, outre les 4 hymnes susdites, encore 14 autres que je cite ici pour préciser l'état actuel de la question :

Splendor paternæ gloriæ
Nunc sancte nobis spiritus
Rector potens, verax Deus
Rerum Deus tenax vigor
Amore Christi nobilis
Illuminans altissimus
Agnes beatæ virginis
Hic est dies verus Dei
Victor Nabor, Felix pii
Grates tibi JESU novas
Apostolorum passio
Apostolorum supparem
Aeterna Christi munera
JESU corona virginum.

[1] Déjà la règle de S. Benoît connaît cette dénomination, et Walafrid Strabon dit en s'y référant (*de rebus eccles.* Patr. lat. Migne 114, 924) : *In officiis quoque, quæ b. Benedictus abbas ordinavit, hymni dicuntur per horas canonicas, quos Ambrosianos ipse nominans, vel illos vult intelligi, quos confecit Ambrosius, vel alios ad imitationem Ambrosianorum compositos. Sciendum tamen multos putari ab Ambrosio factos, qui nequaquam ab illo sunt editi.* Cette dénomination n'est appliquée qu'aux hymnes, jamais aux autres chants de la liturgie milano-ambrosienne. Des écrivains modernes ont négligé cette distinction, et parce que quelques auteurs médiévaux attribuent aux «ambrosiani» une forme métrique (c. à d. mesurée, suivant l'acception moderne), ils ont conclu sans aucune raison que tous les chants de la liturgie ambrosienne étaient exécutés en mesure.

[2] Cf. Ulysse Chevalier : *Poésie lit. du moyen âge*, Rythme et Histoire 1893, p. 69 seq.

[3] August. Retract. I, 21 (Patr. lat. Migne 32,618). Confess. 9, 12 (Migne, 32,777). De natura et gratia 63 (Patr. lat. Migne 44, 284). Sermo 372 (Migne 39, 1663).

[4] Biraghi : *Inni sinceri et carmi* di S. Ambrogio, Milan 1852.

[5] Les conclusions de Biraghi ont été simplement transcrites par Dreves dans son Aurelius Ambrosius, Fribourg en Br. 1893. L'autre partie, la partie musicale de cette brochure, est peu satisfaisante pour le fond comme pour la forme.

S. Augustin (✠ 430), marchant sur les traces de S. Ambroise, composa contre les Donatistes (vers 393) un chant qu'il appelle un psaume, mais qu'on peut aussi considérer comme une hymne : *Omnes qui gaudetis pace, modo verum judicate.*[1] Son contemporain S. Paulin de Nola (✠ 431) était auteur d'un livre d'hymnes [2] qui n'est pas arrivé jusqu'à nous. En dehors de ce cercle ambrosien nous trouvons *Marius Victorinus Afer* (✠ 370) parmi les œuvres duquel trois hymnes à la Ste Trinité [3], sans ordonnance métrique ou rythmique, se rapprochent peut-être davantage du genre de S. Hilaire. On en a inséré des fragments dans l'office actuel de la Ste Trinité. Au *Pape S. Damase* (✠ 384) également on attribue des hymnes [4], dont quelques-unes figuraient dans la liturgie médiévale : *Martyris ecce dies* (Ste Agathe), *Decus sacrati nominis* (S. André) et *Jam dudum Saulus* (Conv. de S. Paul).

Le plus éminent hymnographe immédiatement postérieur à S. Ambroise est l'espagnol *Prudentius* (✠ après 405), qui se complaît encore entièrement dans les formes de la poésie classique ancienne et occupe à côté de S. Ambroise une place plutôt indépendante. Nous avons de lui deux collections d'hymnes, le *Kathemerinon* (hymnes pour chaque jour) et le *Peristephanon* (hymnes en l'honneur des martyrs). Quelques-unes de ces hymnes s'introduisirent dans la liturgie espagnole et plus tard dans la romaine où nous trouvons encore les suivantes :

Ales diei nuntius (Laudes de mardi)
Audit tyrannus anxius } (SS. Innocents)
Salvete flores martyrum }
Lux ergo surgit aurea (Laudes du mercredi)
Nox et tenebræ et lumina (id. du jeudi)
O sola magnarum urbium (Epiphanie)
Quicumque Christum quæritis (Transfiguration).

[1] Retractat. I, 20. Patr. lat. Migne 32,617.

[2] Gennadius (5e s.) *de viris ill.* 48 lui attribue un hymnaire. Patr. lat. Migne 58,1083. Il ne faut pas confondre ce Paulin avec le biographe de S. Ambroise.

[3] Patr. lat. Migne 8,1139 seq.

[4] Chevalier l. c. 67.

La plupart de ces hymnes sont des juxtapositions de strophes empruntées à des poésies plus longues. Avec Prudence nous pouvons considérer comme terminée l'hymnodie des premiers siècles. Au chapitre 10 nous en poursuivrons l'histoire.

Comment étaient *chantées* les anciennes hymnes? En Syrie et en Grèce le chant des hymnes a dû se rattacher de fort près au chant populaire. On a sûrement, comme plus tard aussi, adapté aux hymnes, pour les rendre populaires, des mélodies aimées du peuple. C'est tout ce que nous savons de leur appareil musical; toutefois il paraît bien que leurs formes poétiques assez souvent compliquées ont occasionné une grande variété mélodique.

Dans l'église latine les hymnes ont eu dès le début une forme populaire encore plus marquée. La division du poème en strophes de même structure, des strophes en vers de nombre égal et de construction identique, voilà bien de la poésie populaire par excellence. Elle exige une mélodie qui puisse être répétée pour chaque strophe et reflète exactement chaque vers quant à l'étendue et à la membrure. En général chaque syllabe du texte n'a qu'une note : c'est la règle pour les chants populaires de toutes les époques, et c'est presque une nécessité pour des mélodies à chanter par des foules. Que S. Ambroise et ses imitateurs aient eux-mêmes composé le chant de leurs hymnes, ou qu'ils aient eu recours à des mélodies universellement aimées, peu importe; ce qui est certain, c'est que leurs mélodies étaient mélodiquement simples. Celles du bréviaire ambrosien d'aujourd'hui se distinguent précisément par cette simplicité de structure, et plus d'une d'elles date sans doute du 4e ou du 5e siècle, surtout celles dont le texte a sûrement pour auteur S. Ambroise.

CHAPITRE TROISIÈME.

Observations générales sur le développement de la liturgie et du chant liturgique au moyen âge. [1]

Après la période de débuts que nous venons d'exposer, le chant liturgique s'est développé tout différemment dans les deux Eglises latine et grecque. Chacune possède depuis longtemps son propre chant. Toutefois, jusqu'au grand schisme (vers 1050), la liturgie latine a subi des influences grecques, c'est-à-dire byzantines, qui ne sont pas restées sans conséquences musicales. On n'a pas encore recherché d'une façon suivie jusqu'à quel point les liturgies latines sont redevables à la grecque de leurs formes les plus anciennes.

Sous ce rapport deux faits surtout sont à considérer. Premièrement, la langue grecque était celle de la liturgie romaine jusqu'à la fin du 3e siècle; le latin n'y apparaissait qu'accessoirement. L'épître de S. Paul aux Romains était écrite non en latin mais en grec; de même tout ce qui nous reste des monuments religieux de la Rome chrétienne des premiers temps. Les offices liturgiques à Rome se faisaient donc d'abord en grec, par conséquent on chantait aussi en grec. En second lieu le premier développement du chant liturgique fut merveilleux dans les pays orientaux; c'est de là que le chant alternatif des psaumes, les antiennes et les hymnes pénétrèrent en Occident, en Italie, en Gaule et en Espagne. Beaucoup de racines de notre chant liturgique occidental s'étendent donc en Orient, jusqu'à Jérusalem, Antioche, Alexandrie et Constantinople.

Dans ces conditions il serait étonnant que le chant de l'Eglise latine eût revêtu dans ses commencements un caractère opposé à celui du chant grec. Au contraire, tout indique une grande parenté entre les deux. Cette influence byzantine ne

---

[1]) Les sources de cet exposé historique sont : les *Ordines Romani* (ancien cérémonial romain publié dans la Patrol. lat., tome 78), le Missel grégorien, le *Liber Sacramentorum S. Grég. Magni* (ibid.); les écrits des liturgistes médiévaux, Amalaire et autres (ibid. tome 105). Comme ouvrages suivis je cite encore les précieux travaux du cardinal Tommasi, les Origines du culte chrétien par Duchesne, les Hist. du Brév. par Baümer et Battifol, Gerbert de cantu, tome I.

cessa pas après l'introduction de la psalmodie antiphonique et de l'hymnodie, et il est aisé de constater différentes étapes de ce développement.

En examinant les textes du Missel romain surtout, on constate qu'à peu d'exceptions près ils sont tirés de l'Ecriture-Sainte, principalement du Psautier. [1] Mais les autres ? La plupart paraissent être des traductions du grec, car les Messes où ils se trouvent sont d'origine orientale ou du moins mêlées d'éléments grecs. Leurs mélodies peuvent se partager en deux classes : celles qui se conforment aux lois musicales des autres mélodies adaptées aux textes bibliques, et celles qui ont leurs particularités, surtout modales. Il est hors de doute que les premières étaient déjà connues à Rome lorsque les chants de la Messe furent mis en ordre, et elles furent aussi comprises dans l'organisation du chant liturgique, dans la fixation et le règlement des mélodies. Elles se sont fondues en un tout organique avec les autres parties du Missel et n'en diffèrent point musicalement. De cette catégorie sont les Introïts *Ecce advenit* (Epiphanie) et *In excelso throno* (Dim. suivant), probablement aussi le verset alleluiatique *Dies sanctificatus* (Noël) et d'autres. [2]

Il en est tout autrement de la deuxième classe de chants du Missel, qui n'ont été reçus dans la liturgie romaine que sous les Papes grecs des 7e et 8e siècles, après la fixation du chant romain. D'après le livre pontifical [3], Sergius Ier (687-701) a fait précéder d'une procession la Messe des quatre fêtes de la T. S. Vierge : Annonciation, Assomption (Dormition), Nativité et Purification. Pour cette dernière procession, nos plus anciens manuscrits [4] renferment encore des antiennes très instructives précisément pour la question présente. Voici l'une d'entre elles : Χαῖρε κεχαριτωμένη Ave gratia plena, θεοτόκα παρθένε, Dei genitrix virgo, ἐκ σοῦ γὰρ ἀνέτειλεν ex te enim ortus est, ὁ ἥλιος τῆς δικαιοσύνης sol justitiae etc.... On y ajoutait comme verset Κατακόσμησον τὸν θαλαμόν σου, Σιῶν Adorna

[1] Nous en parlerons plus loin.
[2] Cf. Duchesne, *Origines*, p. 247.
[3] Duchesne, *Liber pontific.* I, 371 seq.
[4] Patr. lat. Migne 78, 653.

thalamum tuum Sion, καὶ ὑπόδεξαι τὸν βασιλέα Χριστόν, et suscipe regem Christum etc.... Or ce dernier répons latin est encore aujourd'hui prescrit pour la susdite procession. A cette catégorie appartiennent la plupart des chants de certaines fêtes introduites par les Papes précités : par exemple, l'Exaltation de la Sainte Croix; de même beaucoup de chants de la procession des Rameaux, l'antienne *Crucem tuam* et les Impropères du Vendredi-Saint où aujourd'hui encore le chœur répond aux plaintes du Sauveur à son peuple ingrat par les exclamations *Agios o theos, sanctus Deus* etc. Les mélodies de ces chants, telles que nous les trouvons dans les manuscrits médiévaux, en révèlent expressément le caractère oriental et l'admission postérieure dans la Messe latine. Elles sont formées d'après des lois modales absolument différentes de celles que suivent les autres chants latins.

Ailleurs encore, nous trouvons de nombreux éléments grecs dans les plus anciens monuments du chant latin. Le plus antique Cérémonial d'origine romaine, le premier Ordo Romanus, prescrit au Samedi-Saint les leçons et les cantica avant la Messe en langues latine et grecque,[1] pour les Vêpres pascales le chant Alleluia ℣. Ὁ Κύριος ἐβασίλευσεν (Dominus regnavit Ps. 92) avec le ℣. : καὶ γὰρ ἐστερέωσε (etenim firmavit); pour les Vêpres du Lundi de Pâques l'Alleluia ℣. Ὁ ποιμαίνων τὸν Ἰσραήλ (Ps. 79, ℣. 1, 2, 9, 10) et pareillement pour le Mardi, le Vendredi et le Samedi de la même semaine.[2] Des manuscrits non romains d'origine, mais appartenant à la liturgie romaine, confirment l'emploi de chants grecs dans l'Eglise latine. Il n'est même pas rare de rencontrer le Gloria et le Credo grecs (écrits presque toujours en lettres latines); je cite le Codex de Saint Gall 381, 382, le manuscrit 9449 de la Bibliothèque nationale de Paris etc.... Egalement à Saint-Blaise, dans la Forêt-

[1] Patr. lat. Migne 78, 955.

[2] Ibid. 965. De même dans le Liber responsalis Greg. M. Patr. lat. 78,772. Encore dans la première moitié du 12e siècle il était d'usage, à Rome, de chanter une séquence grecque Πάσχα ἱερόν ἡμῖν σήμερον, dans une assemblée où le Pape, après les vêpres du Dimanche de Pâques, traitait son entourage. Patr. lat. ib. 1045.

Noire, on chantait le Gloria en latin et en grec.[1] Un tropaire de Montauriol nous présente de même en grec le Sanctus et l'Agnus Dei avec des neumes.[2] Le manuscrit de Paris précité (11e siècle) renferme pour la Messe de la Pentecôte toute une série de chants en grec [3]; le manuscrit 1235 (nouv. acquis) de la même bibliothèque (12e siècle) mentionne pour la Circoncision l'Alleluia ℣. *Dies sanctificatus* en grec. [4]

L'influence des rites grecs a été plus durable encore sur les autres liturgies latines. Quoique sur ce point on n'ait pas fait encore beaucoup de recherches de détail, les résultats acquis jusqu'à présent permettent de croire qu'il y a encore à faire, sur ce point, des trouvailles intéressantes et importantes autant pour l'histoire du chant d'église que pour celle des liturgies latines.*

L'invasion la plus importante de la musique byzantine dans l'Eglise latine eut lieu à l'époque carlovingienne. A partir du 8e siècle nous rencontrons à chaque pas la musique et la doctrine byzantine au pays des Francs et en Alemannie. Nous aurons encore occasion de voir que, peut-être aussi, les séquences et les tropes sont basés sur le chant byzantin.

Après que l'Eglise grecque eut ainsi, dès le début, soutenu le chant latin et contribué à le consolider, survint la triste

---

1 Gerbert *de cantu* I, 382. Quant à la fameuse Messe grecque célébrée dans l'église abbatiale de Saint-Denis (Paris) jusque dans le 18e siècle (cf. Fleischer, Etudes sur les neumes II, 54), la jonction du verset psalmodique de l'Introït avec sa mélodie révèle indubitablement une origine pas plus ancienne que le 16e siècle; c'est probablement une traduction du latin.

2 Cf. Daux, *Deux livres choraux monastiques des 10e et 11e siècles*, Paris, Picard, 1899, pl. II.

3 Les copistes savaient rarement le grec, aussi ces transcriptions de textes grecs en lettres latines fourmillent de fautes. Malgré cela, elles sont pour nous des documents instructifs pour la prononciation du grec médiéval en Occident.

4 Fol. 123 : Ymera agios menin epiphanem ymon de utheeni kepros kenim ysatheton kyrrion othissi methos katelthinphos megalim epi thin gi.

* Dans la Paléogr. mus. T. V. Dom Cagin a ouvert la marche. L'exemple le plus intéressant d'un emprunt de ce genre fait à l'Eglise grecque, est le *Sub tuum præsidium* rapporté par D. Cagin dans le texte original grec avec traductions latines des 10e, 12e et 14e s.

dissension qui amena la séparation définitive des deux Eglises. Après le schisme grec, les relations liturgiques ont cessé; et, pour le chant liturgique, chaque Eglise suit depuis lors sa propre voie : la grecque pour se voir soumise aux plus déplorables influences de la musique turque; la latine, pour amener la puissance de l'art musical, appuyé sur le chant grégorien, à un épanouissement admirable.

Dans l'Eglise latine quatre formes différentes de liturgie se sont développées de bonne heure : la *romaine*, la *milanaise* ou *ambrosienne*, la *gallicane* et l'*espagnole* plus tard appelée *mozarabe*. Toutes ces liturgies, à l'imitation de l'usage chrétien primitif, donnent au chant un rôle considérable. Dès les premiers temps du moyen âge il y a un chant romain, un chant ambrosien, un chant gallican et un chant mozarabe dont l'origine se confond avec celle des quatre liturgies. Depuis longtemps, on a reconnu que les traditions de maintes églises gallicanes et autres, qui font remonter leur existence aux Apôtres et à leurs disciples immédiats, doivent être reléguées dans le domaine de la légende. Quant aux détails, les liturgistes ne sont pas encore d'accord; à cela rien d'étonnant, car il n'y a pas longtemps que l'intérêt des chercheurs se porte vers l'histoire de la liturgie et des rites.

Il est hors de doute que les églises latines ont été fondées par Rome. Nous en avons la preuve dans un très antique document, une lettre du Pape Innocent I à Decentius (416) où il est dit : « il est manifeste que dans toute l'Italie, la Gaule, l'Espagne, l'Afrique, la Sicile et les îles intermédiaires, des églises n'ont été fondées que par ceux qui ont été institués prêtres par le vénérable Apôtre Pierre et ses successeurs.[1] » Ce témoignage est corroboré par l'étude comparative des plus importantes formules déprécatoires de la Messe, des plus anciennes parties du Canon : toutes révèlent une origine commune. Mais cette communauté ne se rapporte-t-elle qu'à ces formules de prières, ou s'étend-elle plus loin? Ici les chercheurs ne sont pas d'accord. D'après les uns, les diverses liturgies latines auraient une base commune plus large, une liturgie primitive dont les traits principaux se seraient

[1] Communiqué dans la *Notitia liturg. ambros.* de Cerini p. 77 seq.

conservés dans les liturgies particulières, tandis que, à Rome même, auraient été adoptés des rites nouveaux, souvent différents des latins primitifs. Cette opinion est soutenue par Dom Morin[1] et surtout par Dom Cagin[2] qui la défend avec une grande dépense de science liturgique. Celle de Duchesne[3] en diffère moins qu'elle ne paraît ; car il admet deux centres liturgiques dans l'Eglise latine, Rome et Milan, puisque la liturgie mozarabe et la gallicane étaient en grande partie tributaires de la milanaise. Pour nous, cette différence n'est pas importante. Un fait indéniable, c'est que les chants des quatre liturgies sont très semblables entre eux, comme les enfants d'un même père, au point que, à bon droit, on a pu parler de dialectes dans le chant liturgique. Tels que nous les connaissons — nous ne savons pas grand'chose du gallican et du mozarabe et ne possédons intégralement que l'ambrosien et le romano-grégorien, — ils sont identiques dans les choses essentielles, le texte, les modes, le rythme etc.

Il n'est même pas invraisemblable que la liturgie milanaise du moyen âge ne s'est guère écartée de la romaine primitive, qui dans l'origine était répandue par toute l'Italie. Il en résulterait, pour le chant, que le romain et l'ambrosien ont commencé par être plus ou moins identiques. Le fait est que, dans les manuscrits de liturgie romaine, nous trouvons des éléments milanais et romains si intimement unis qu'on ne pourrait guère en séparer les pièces ambrosiennes sans détruire toute la collection romaine. Le prégrégorien et le milanais médiéval se ressemblaient tellement que les restes du chant romain prégrégorien, conservés jusqu'au 11e et 12e s.

[1] Morin, *les véritables origines du chant grégorien.*

[2] Paléogr. mus. T. V.

[3] Duchesne, *Origines*; et dans la Revue d'hist. et de littérat. relig. Paris 1900, Avril, p. 31, contre la Paléogr. Duchesne n'admet pas que Rome ait changé ses rites, alors que d'autres Eglises auraient fidèlement gardé les usages de Rome. Or les preuves convaincantes en sont fournies précisément par l'histoire du chant liturgique. Nous rappelons seulement Amalaire et sa surprise en étudiant les Antiphonaires de Metz et de Corbie (dont nous reparlerons). Aucune Eglise autant que la romaine n'a été fertile en innovations liturgiques. De là viennent les fréquents contrastes entre les rites romains primitifs, c. à d. ceux qui ont persisté dans certaines églises hors de Rome, et les usages néo-romains, tels qu'ils se sont formés à Rome même par suite de changements.

en plusieurs localités de la péninsule, étaient bel et bien considérés comme des pièces ambrosiennes.[1] Mais pendant que le chant milanais s'est transmis assez intact jusque fort loin dans le moyen âge, le romain s'est développé jusqu'à la forme où nous le présentent les manuscrits médiévaux et qui est, comme nous le verrons, l'œuvre de l'école de chant romaine sous Grégoire le Grand. La parenté des formes du chant dans les quatre liturgies saute particulièrement aux yeux, lorsqu'on remarque les formes fondamentales qui les dominent toutes : *Solo* et chant *en chœur* se retrouvent dans toutes avec la dénomination de *responsorial* et *antiphonique* ; dans toutes, celui-là est *richement développé*, comme il convient à un soliste, et celui-ci *plus simple*, plus ou moins *syllabique*, comme il convient à des chants destinés à ceux qui ne sont pas des chanteurs exercés. Cette différence était si bien observée au moyen âge, que, dans les manuscrits, la lettre A (Antienne) marquée en tête d'un morceau permet de supposer une mélodie plus simple, et la lettre R (répons) un chant plus orné.[2] On ne s'y trompera jamais.

Comment expliquer ce fait si frappant? Le seul moyen est d'admettre que *l'un et l'autre chant appartiennent à la liturgie latine primitive. Des chants de soliste plus riches et des mélodies chorales plus simples ont dû exister avant que la liturgie commençât à se développer en des sens différents suivant le pays.* La base liturgique commune aux deux formes de chant n'admet pas d'autre explication. Mais cela nous ramène jusqu'au cinquième siècle; nous avons vu déjà que les débuts de ce mouvement remontent au 4e; et, pour le chant responsorial jusqu'aux temps apostoliques.[3]

---

[1] Morin, l. c.

[2] Il n'y a pas ici de confusion à faire avec les petits versets et les Lamentations de Jérémie, pièces liturgiques également réservées au soliste ; elles ne sont ni antiphoniques ni responsoriales, mais appartiennent au genre *leçon* et sont toutes différentes des pièces de chant. Dans les Offices de la Semaine-Sainte les Lamentations occupent la place ordinaire des lecons de l'Ecriture-Sainte et sont, comme celles-ci, suivies de répons; c'est la meilleure preuve qu'il ne faut pas les mettre sur le même rang que les chants de l'Office ou de la Messe. Plus loin il sera question des petits répons.

[3] Pour éviter toute méprise, je souligne derechef (v. plus haut p. rem.)

Les formes principales du culte public sont la Messe et l'Office, le saint Sacrifice et les Heures. D'abord conjointes sous forme de Vigiles suivies de la solennité eucharistique, les deux parties furent bientôt séparées et se développèrent extérieurement de façon différente ; mais leur cohésion primitive se révèle encore aujourd'hui dans la forme actuelle de la Messe, où le Sacrifice proprement dit est précédé de leçons, de psalmodies et de prières que nous retrouvons dans les Vigiles primitives et actuellement encore dans les Heures du Bréviaire. Mais ce sont surtout les formes du chant qui se sont différemment développées pour la Messe et l'Office. En les examinant de plus près nous aurons une idée nette des destinées du chant liturgique au moyen âge.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Développement liturgique des chants de la Messe au moyen âge.

A. Les chants préliminaires.

Le plus ancien musicographe qui s'exprime en détail sur le chant liturgique de son temps, Aurélien de Réomé (9e s.), résume dans le dernier (20e) chap. de sa *Musica disciplina*[1] les différentes formes des chants de la Messe et en parle successivement dans l'ordre où ils s'y présentent : « L'Office

que je n'entends pas faire remonter au 4e s. les formes mélismatiques renfermant les solos du moyen âge. Sans aucun doute il y a eu également là un développement dont nous suivrons encore les traces. Mais c'est ignorer les faits les plus certains de l'histoire liturgique, que de présenter, comme on le fait aujourd'hui, la formation des mélismes comme œuvre du 8e ou du 9e siècle. Nous nous contentons de remarquer ici que l'addition de vocalises dont parle déjà Cassien, est demeurée pendant tout le moyen âge la plus importante forme de l'art mélismatique, et que cette ponctuation musicale si fort développée peut bien remonter aux coutumes des solistes de la synagogue.

[1] Imprimée dans les Script. de Gerbert, t. I. Il est hors de doute qu'Aurélien, dans l'exposé transcrit ci-dessus, a puisé à une source romaine ; cela ressort surtout des rapports qu'il établit entre l'Introït et la procession de la station, institution romaine des premiers temps.

de la Messe commence par des *Antiennes* appelées *Introït*. Elles sont ainsi dénommées parce qu'elles sont chantées pendant que le peuple pénètre dans la basilique, et elles durent jusqu'à ce que l'Evêque et les autres dignitaires de l'église soient entrés suivant un ordre déterminé et aient occupé leurs places respectives. Ensuite on chante la *litanie* qui supplie Dieu et le Christ d'avoir *pitié du peuple*, après quoi le prêtre, à l'exemple des anges qui annoncèrent *gloire à Dieu dans les cieux et paix aux hommes sur la terre*, entonne précisément ce cantique, annonçant le salut à tous. Puis, vient le *répons* appelé *Graduel* à cause des degrés où il est chanté. Chez les anciens, les chanteurs comme les orateurs avaient coutume de prendre ainsi place sur des gradins élevés; c'est pourquoi il est dit d'Esdras que, pour parler au peuple, il se plaça sur des degrés de bois construits par son ordre. C'est encore pourquoi on parle des psaumes graduels, ainsi nommés parce qu'on les chantait sur les degrés (gradus). Nous avons emprunté l'*Alleluia* aux Juifs; c'est un mot hébraïque qui signifie : louez Dieu. En signe de respect, il n'a été traduit dans aucune langue. Il est fort bien placé avant l'Evangile, pour préparer par son chant les esprits des fidèles à recevoir la parole de salut. Nous appelons *Offertoires* les chants que l'Eglise dit au Seigneur sur les dons offerts pour le sacrifice. C'est une imitation de nos ancêtres qui avaient reçu ce précepte : « quand vous célébrez un festin ou des jours de fête, faites retentir les trompettes sur votre sacrifice, et le Seigneur se souviendra de vous. » Pendant la sainte Communion on chante d'abord *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, afin que les fidèles, qui communient au corps et au sang du Seigneur, célèbrent par leurs chants ce qu'ils reçoivent dans leur bouche; afin qu'ils honorent, transformé en aliment corporel, Celui qui est descendu du ciel, comme enseigne l'Eglise, pour être crucifié, mourir et être enseveli. Nous y joignons encore un chant appelé *Communion*, afin que l'esprit du peuple, aussi longtemps qu'est distribuée la bénédiction céleste, soit élevé et fixé par un doux chant dans une sublime méditation. »

Voilà les chants de la Messe au 9e s. en Gaule et à Rome; car, au temps d'Aurélien, la liturgie dominant en Gaule était

la romaine. Il ne mentionne pas le *Trait*, parce qu'il remplaçait l'Alleluia; mais au 9e s. il existait déjà. De même il ne dit rien du *Sanctus*, sans doute parce que d'après son origine facile à reconnaître dans sa plus ancienne mélodie, il faisait partie de la Préface à laquelle il se rattache immédiatement. Par contre, le *Credo*, au 9e siècle, n'était pas encore incorporé à la liturgie romaine; c'est d'ailleurs le chant le plus récent de la Messe. Les formes musicales de cette dernière, telle qu'Aurélien nous les expose, sont toutefois plus anciennes que le 9e siècle; elles sont basées sur les institutions liturgiques de Grég.-le-Gr. (✠ 604) et inséparablement rattachées à la liturgie de la Messe fixée par lui.

En jetant un coup d'œil sommaire sur les morceaux de chant, nous les trouvons divisés en deux groupes bien distincts. Le premier se rattache à la *psalmodie*; il se composait à l'origine de psaumes entiers* qui ne différaient que par l'exécution musicale. Ou bien l'exécutant était un soliste auquel le chœur répondait en refrain — nous reconnaissons ici le *chant responsorial* — ou bien le chœur se partageait en deux sections qui alternaient dans le chant des psaumes, et voilà le *cantus antiphonus*. Aux chants responsoriaux de la Messe appartiennent le *Répons graduel* et l'*Alleluia*, aux antiphoniques l'*Introït*, l'*Offertoire* et la *Communion*. Le *Trait* occupe une place exceptionnelle; plus tard il fut chanté d'un bout à l'autre par le soliste sans répétitions du chœur. Ces trois formes de chant n'ont jamais renié leur origine psalmodique; aujourd'hui encore leurs textes, sauf de très rares exceptions, sont empruntés au psautier ou aux Cantiques. L'autre groupe des chants de la Messe se rapproche davantage des *hymnes*, quelques-uns même en portent le nom, p. ex. l'hymne angélique *Gloria in exc.* etc... Les parties psalmodiques de la Messe ont des textes variables : en règle générale chaque Messe a son texte propre pour l'*Introït*, le *Graduel*, l'*Alleluia* (ou le *Trait*), l'*Offertoire* et la *Communion*. C'est ce qu'on appelle le *Proprium* qui se divise en *Temporale*, Proprium de *Tempore* (fêtes de N.-S.) et *Sanctorale* Proprium de *Sanctis* (fêtes des Saints). L'autre

* Sauf peut-être l'Alleluia.

groupe des chants ne change jamais son texte ; c'est l'*Ordinarium Missæ* qui comprend le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*.

Le contraste entre le *Proprium* et l'*Ordinarium* est encore marqué par leur place liturgique et leur mode d'exécution. Les chants du *Proprium* se trouvent déjà dans l'*Ordo Missæ* de S. Grégoire-le-Grand ; ils sont une partie si essentielle de la Messe que, sans Introït, sans Graduel etc. il n'y a pas de Messe, sauf les derniers jours de la Semaine Sainte qui sont sur un pied liturgique à part. Les chants de l'*Ordinarium Missæ* sont de moindre importance liturgique. Cette partie ne s'est formée qu'à la longue ; et, du Sacramentaire grégorien au Missel du Concile de Trente on voit l'omission du Gloria ou du Credo prescrite pour un grand nombre de Messes. La signification propre de chaque fête est beaucoup mieux marquée par les pièces variables du *Proprium*, dont l'*Introït* nous introduit souvent avec une animation toute dramatique dans l'esprit de la fête. Les chants de l'*Ordinarium* étaient également peu considérés au point de vue musical. Dans les plus anciens livres liturgiques de chant on ne trouve que le *Proprium*. Il est comme la partie invariable de la Messe chantée depuis l'époque de S. Grégoire jusqu'à nos jours. L'*Ordinarium*, par contre, a une histoire très mouvementée. A Rome ces chants étaient d'abord dits, comme nous le verrons en détail, non par la Schola, mais par les prêtres entourant l'autel ou par le peuple entier, pratique fort aimée en Gaule surtout. Comme aux 7e et 8e s. la cour pontificale comptait aussi des clercs grecs, on s'explique le fait déjà cité que précisément les chants de l'Office étaient, en beaucoup d'églises, dits aussi en langue *grecque*. L'origine romaine de cet usage est explicitement établie par le témoignage d'un ancien anonyme de Tours.[1] D'autre part l'exécution de ces chants par les clercs et le peuple réagissait sur leur forme mélodique; elle était d'abord simplement syllabique et ne réclamait pas des chanteurs exercés. A partir du moment où le chœur élimina les clercs et le peuple

[1] Dans Martène, *de ant. eccles. ritibus* I. 102 au sujet de la fête de Noël : In missis cantatur Gloria in excelsis Deo... nos canimus illud græce *juxta morem antiquum Romanæ ecclesiæ*.

des chants de la Messe et se chargea de tous les chants liturgiques (11e-12e s.), apparaissent dans les livres choraux, des mélodies pour les Kyrie, Gloria, etc... mais presque toujours à la fin du livre de chœur, ce qui prouve leur admission postérieure. Ce sont des chants plus riches et plus beaux, tandis que les anciens, plus simples, furent relégués aux jours ordinaires et à la Messe des Morts. Un grave changement liturgique et musical s'opéra quand en 1377, les chanteurs poutificaux, rentrant d'Avignon à Rome avec le pape Grégoire XI, apportèrent dans cette ville le nouvel art du chant polyphone florissant en France ; il en résulta que, peu à peu, on se mit à chanter l'Office à plusieurs voix. Ces chants ainsi composés en polyphonie étaient, — chose digne de remarque, — appelés simplement « Missa » ; ceci indique que désormais l'Ordinaire était devenu partie principale de la Messe chantée. Ce développement des choses n'amena pas grand profit ; car, il n'est pas naturel que la prépondérance artistique soit, depuis lors, dévolue à des chants de la Messe qui n'en sont point partie intégrante, et dont certains peuvent même être liturgiquement facultatifs. Les compositeurs n'auraient-ils pas trouvé un champ plus fertile en inspirations dans les textes mobiles de la Messe? Il est vrai qu'alors leurs œuvres n'auraient pu être exécutées qu'une ou deux fois l'an.[1]

Nous allons maintenant examiner les chants de l'Office et du *Propre* dans leur développement historique. Et pour faire voir plus clairement leur intime connexion avec la liturgie, nous les considérerons dans l'ordre où ils se présentent à la Messe, sans tenir compte des groupes dont ils font partie.

L'Antienne de l'Introit.

« Inprimis ad Introitum Antiphona, qualis fuerit statutis temporibus, sive festis diebus, sive quotidianis » ; c'est le début du Missel grégorien, du *Liber sacramentorum*.[2] De

[1] Ce n'est là qu'un des nombreux torts causés à la liturgie par les musiciens préoccupés uniquement de leur art.

[2] Migne, Patr. lat. 78, 25. D'après Probst (*Les plus anciens Sacramentaires et Ordines romains*, Münster 1892, p. 286), le premier *Ordo*

même, dans les *Ordines romani* et les liturgistes médiévaux : Antiphona ad Introitum, c.-à-d. antienne pour l'arrivée du célébrant à l'autel, comme dit l'auteur du *Micrologus de ecclesiasticis observationibus.*[1] De là est venu plus tard le nom d'*Introït* donné au chant lui-même; aujourd'hui cette expression ne s'applique plus à la marche du prêtre vers l'autel, mais simplement au chant initial de la Messe. Un troisième sens, au moyen âge, s'appliquait à toute la partie de la Messe qui précède l'Oraison et la lecture de l'Ecriture-Sainte.[2] Il n'est pas malaisé de dire pourquoi : primitivement la Messe débutait non par un chant, mais par des lectures, et toute la partie plus tard placée avant celles-là est l'entrée, *l'introït* de la Messe.

Quant aux liturgies non romaines, les Grecs du moyen âge commençaient la Messe par le chant du *Monogenes;* le rite ambrosien a une forme en partie seulement semblable à l'introït romain, l'*Ingressa* composée d'un simple chant sans verset psalmodique, ce qui en révèle l'origine postérieure; car des antiennes sans psaumes ou versets de ce genre n'ont été en usage que plus tard. En Espagne, dans maintes contrées de Gaule et en Angleterre on l'appelait *officium*[3]; la vieille liturgie gallicane, transmise par S. Germain de Paris (✠ 576), commençait la Messe par une *Antiphona ad prælegendum.*[4] Parfois aussi on dit *Invitatorium*[5] au lieu d'introït, expression réservée ordinairement au chant initial des Heures, mais correspondant aussi à la fonction du premier chant de la Messe.

---

romanus, tel que nous l'avons aujourd'hui, serait une refonte (8e s.) du cérémonial fixé par S. Grég. lui-même. Duchesne (l. c. *Origines*, 138) croit pareillement à des additions diverses faites aux 7e et 8e s.

[1] *Micrologus*, chap. I. Migne Patr. lat. 151, 979.

[2] Ainsi Amalaire : « Officium, quod vocatur Introitus, habet initium a prima Antiphona, quæ dicitur Introitus, et finitur in oratione, quæ dicitur a sacerdote ante lectionem». *De off. eccles.* III, S. Migne, Patr. lat, 105, 1108.

[3] Ainsi les manuscrits de graduels anglais, comme le *Grad. Surisburiense* de la Plainsong and Mediaeval Music Society de Londres, Aurélien de Réomé (chap. 20) et l'auteur de la *Musica Oddonis* (Gerb. I.)

[4] Duchesne, *Origines* 181.

[5] Dans le *5e Ordo Romanus.* Migne, Patr. lat. 78, 986.

Nous avons déjà fait remarquer que, dans l'origine, la Messe grecque comme la latine commençait, à l'exemple de la liturgie judaïque, par des lectures de l'Ecriture-Sainte. Nous avons à ce sujet le témoignage du martyr S. Justin, d'après lequel « tous se réunissent le dimanche, de la ville et de la campagne, et on lit les écrits des Apôtres et des Prophètes aussi longtemps que le temps le permet »[1], ainsi que les constitutions apostoliques (II, 57). Mais déjà S. Basile fait remarquer que la lecture est précédée d'une chose très importante pour les saints mystères.[2] C'était sans doute le chant des psaumes. De fait, la liturgie basilienne commence la Messe par un chant des *Cantores.*

Dans l'Eglise latine, au temps de S. Ambroise et de S. Augustin, la célébration du Sacrifice débutait encore par des lectures. Le premier raconte dans une lettre[3] : « Le lendemain, c'était un dimanche, je congédiai les catéchumènes après les lectures et le sermon, etc... » Ici point de traces de chant avant les lectures dans l'Eglise de Milan. S. Augustin[4] fait une description analogue et beaucoup plus explicite : « Vint le jour de Pâques et, de grand matin, le peuple étant déjà rassemblé à l'église, je m'y rendis. L'église était comble et retentissait des voix joyeuses de tous ceux qui de toutes parts rendaient grâces à Dieu (à cause d'un miracle subit). *Je saluai la foule...* et, quand enfin le silence fut rétabli, on fit *une lecture solennelle de l'Ecriture-Sainte*; quand ce fut mon tour de prendre la parole, je parlai peu, etc... » D'après Tommasi cela se passait en 425. Longtemps encore après l'institution de l'Introït dans la Messe romaine on conserva l'ancien usage dans l'Eglise des Gaules. Ainsi, à Trèves, on ne savait rien encore de l'Introït au temps de l'évêque Nicetius (6e s.), comme il est dit dans la Vie de Nicetius attribuée à Grégoire de Tours[5] : « Le dimanche vint, et voici que le roi (Théodebert) entra à l'église avec ceux que le prêtre avait écartés de la Communion; on fit les lectures

1 A la fin de la 2e Apologie.
2 Migne, Patr. lat. 78, 266.
3 *Epistol.* 2. class. 20. Migne, Patr. lat. 16, 1037.
4 Tommasi l. c. XII. *Præf.* 3.
5 Migne, Patr. lat. 71, 1080.

fixées par l'ancienne règle, on offrit les dons sur l'autel de Dieu, etc... » Là encore il n'est pas question d'un chant avant les lectures. Dans le plus ancien *Ordinarium Missæ*[1] ambrosien, nous trouvons encore la rubrique : *Incipit Missa canonica* après le *Gloria* et le triple *Kyrie* qui le suit dans la Messe milanaise, avant le *Dominus vobiscum* et l'Oraison *super populum*. Par conséquent ce qui précède est une addition postérieure.

Le plus ancien témoignage de l'existence de l'*Introït* dans la liturgie romaine est un passage du *Liber pontificalis* d'après lequel le pape Célestin Ier (✠ 432) aurait ordonné que les 150 psaumes de David fussent psalmodiés avant le Sacrifice, et cela antiphoniquement par tous les assistants; ce qui ne s'était pas fait jusqu'alors, car on ne lisait que l'épître de S. Paul et le saint Evangile ».[2] Ici il est question de l'introduction d'un psaume au début de la Messe. C'était peut-être aussi un partage du psautier entre les dimanches et les fêtes; en tout cas, il s'agit toujours d'un psaume entier, non pas seulement de quelques versets.

L'exécution primitive de ce psaume est indiquée par le mot « antiphonique » qui se trouve, il est vrai, seulement dans de plus récents manuscrits du *Liber pontificalis;* mais l'exécution par deux chœurs alternants est prouvée par tout

[1] Dans Ceriani, *Notitia liturgiæ Ambrosianæ*, Milan 1895, p. 3.

[2] Duchesne, *Lib. pontif.* I. 230. On ne peut guère admettre avec Gevaert (*Origines du chant liturgique*) cette citation comme preuve de la première introduction du chant antiphonique à Rome, puisqu'il n'est expressément question que de la Messe. L'antiphonie a été établie partout d'abord pour les Vigiles; voilà sa place d'origine; là aussi elle était une sorte de nécessité; son introduction dans la Messe présuppose son emploi dans les Heures. L'explication de Morin (*Véritables orig. du ch. grég.*) n'est pas non plus satisfaisante. D'après lui, l'*Introït* à Rome est plus ancien, le pape Célestin n'a fait qu'y ajouter un psaume; il avait d'abord la forme de l'*Ingressa* milanaise qui aujourd'hui encore n'a pas de verset psalmodique. Nous objectons non seulement que S. Ambroise n'avait pas d'*Ingressa*, nous l'avons vu plus haut; mais encore qu'alors il faudrait supposer pour la 1re moitié du 5e s. une forme de chant indépendante d'un psaume. Or il n'y avait en ce temps, en dehors des hymnes, rien de semblable. En considérant l'*Ingressa* comme une institution postérieure, nous sommes bien plus d'accord avec les sources historiques de cette époque.

le moyen âge pour l'*Introït* sans exception. Comme au 5e s. la partie initiale, appelée spécialement *Antienne*, appartenait sans conteste à la psalmodie antiphonique, nous sommes en droit de la considérer comme la plus ancienne forme de l'*Introït*.

D'après les écrits liturgiques du moyen âge, l'*Introït* se chantait à Rome, depuis Grégoire-le-Grand, de la façon suivante : quand tout était prêt pour la Messe et que les cierges étaient allumés, la *schola cantorum*, les paraphonistes et les enfants se mettaient sur deux rangs devant l'autel, et le *Prior scholæ* entonnait l'*Introït*. C'était le moment où l'évêque, avec son cortège, sortant de la sacristie, faisait son entrée dans l'église. Arrivé à l'autel, après avoir adoré la sainte Hostie, il faisait signe au *Prior scholæ* d'entonner le *Gloria Patri* (pour finir le psaume). Celui-là s'inclinait devant le pontife et exécutait l'ordre donné. Aux mots *sicut erat* l'évêque quittait l'autel pour aller à son trône, et l'antienne concluait. Cet exposé du 1er *Ordo* Romain[1] est clair, mais se complète par les autres *Ordines* et les autres sources diverses.

On chantait l'antienne tout entière avant le psaume; l'usage de l'entonner seulement et de ne la chanter entièrement qu'après le psaume, est de date plus récente et ne regarde que les Heures.[2] Chantait-on le psaume entier ou quelques versets seulement? et combien de versets? ceci dépendait de l'évêque qui faisait signe aux chantres de cesser et de dire le *Gloria Patri*. On répétait l'antienne après chaque verset; une ancienne description de la Messe, du monastère

[1] Migne, Patr. lat. 78, 941.

[2] Thomasi (l. c. XII, *præf.* 6) incline à admettre une répétition de l'antienne avant le psaume, en sorte que chacun des deux chœurs l'aurait chantée une fois; autrement le chant n'eût pas été antiphonique. Pour les répons, la répétition de la partie initiale par le chœur est sûre; et comme d'après Rhaban Maur (*De inst. cler.* I. 33) l'antienne et le répons ne différaient que par le chant du verset, dans celle-là par le soliste, dans celui-ci par une partie du chœur, — Tommasi conclut que, dans le chant antiphonique également, (donc aussi à l'*Introït*) on répétait l'antienne avant le psaume. Ou bien, dit-il, on la divisait en deux parties attribuées aux deux chœurs. Cette opinion paraît toutefois risquée, car elle ne peut s'appuyer sur aucun passage ni des *Ordines Romani*, ni des liturgistes.

de Corbie,[1] (ne se rapportant, il est vrai, qu'à la Messe pontificale), observe que, à l'*Introït*: « Sur un signe de l'évêque le paraphoniste entonne le psaume et l'*Introït* qui alterne. » Il n'en résulte pas avec certitude que cet usage existât aussi à Rome, mais cela s'accorderait fort bien avec ce que nous savons par ailleurs, sur le chant antiphonique en général.[2] A la doxologie, qui aux jours de fête était divisée[3] par la répétition de l'*Introït* avant *Sicut erat*, on ajoutait encore un ou plusieurs versets dits *Versus ad respondendum* ou *repetendum*,[4] appelés aussi *Versus prophetales*[5], jusqu'à ce qu'un diacre donnât le signal du *Kyrie*.[6] Le chant clôturait alors par une dernière répétition de l'antienne.

Cette façon de traiter l'antienne de l'*Introït* avec le psaume, ainsi exposée par les *Ordos* Romains est motivée, tout comme l'existence de ce chant même, par l'état des choses à Rome. On jugeait convenable de remplir par des chants le temps disponible jusqu'au début proprement dit de la Messe[7]; suivant les cas, ce chant était forcément plus long ou plus court. Mais lorsque la liturgie romaine fut répandue, avec son chant, hors de Rome, on dut nécessairement abréger ces chants, parce que les cérémonies étaient de moindre durée.[8] Ce n'est pas la seule abréviation faite dans le pays

[1] Migne, Patr. lat. 78, 242. — [2] V. plus loin le chap. 9.

[3] I. *Ordo Rom.* Migne, Patr. lat. 78, 950.

[4] Cette dénomination se trouve dans les plus anciens livres de chant pour la Messe, p. ex. dans Thomasi, XII; Cod. St. Galli 380 et 381; Cod. Einsied. 121; Cod. Paris. Bibl. nat. 9448 etc

[5] *Ord. Rom.* nº 2, Migne, Patr. lat. 78, 970 et Amalaire, *Eclogæ de officio missæ*. Migne, Patr. lat. 105, 1318.

[6] 2e *Ordo Rom.* ibid.

[7] Une ancienne explication de la Messe expose ainsi le but et la fonction de l'*Introït* : « Quoniam animus ad multa divisus, tumultibus curarum sæcularium perturbatur, et non statim, ut ecclesiam ingredimur, omnium hujus solitudinum possumus oblivisci; quo purius et attentius puriorem atque attentiorem orationem ad Dominum fundere videamur : quod Antiphona ad Introitum decantatur et suavi modulatione interposita... præparatio est et exercitatio animorum : ut animus populi a mundanis cogitationibus, his omnibus paulatim avulsus, ad cœlestia cogitanda ac desideranda trahatur ». (Thom. l. c. XII, *præf.* 4.)

[8] On ne put conserver que partiellement telle ou telle cérémonie initiale de la Messe pontificale; à savoir, là où on imita les Stations romaines, comme à Mayence, Trèves, etc... V. Bäumer, *Hist. du Brév.* 316.

des Francs aux 8e et 9e s. pour adapter les rites de la Messe pontificale aux églises ordinaires.

C'est pour cette raison que nous ne trouvons plus qu'*un seul verset* avec le Gloria dans les manuscrits des chants de la Messe conservés jusqu'à nous; usage encore en vigueur; car, aujourd'hui, l'antienne de l'*Introït* se chante avant le verset et après la doxologie qui le suit.

Toutefois le moyen âge a gardé des vestiges d'un *Introït* plus étendu. Les *Consuetudines antiquæ Cluniacensium* prescrivent de chanter l'*Introït*, à la Grand'Messe du Dimanche, avec cette particularité qu'on en devait dire seulement la moitié après le verset et le reprendre en entier après la doxologie. D'après Durand[1] on le chantait même trois fois dans quelques églises ; d'abord avant le verset, puis après le verset (partiellement), et entièrement après le *Gloria*. Dans l'Eglise d'Angleterre, au 13e siècle, on le répétait à toutes les Messes entièrement après le verset et après la doxologie, sauf les jours ordinaires et les temps de la Passion.[2] Une pratique semblable, rappelant l'usage romain primitif, s'est conservée même au-delà du moyen âge dans l'Eglise lyonnaise, chez les Prémontrés et les Carmes[3] : aux grandes fêtes seulement on chantait l'*Introït* trois fois, avant et après le verset et après la doxologie; les autres jours à moitié seulement après le verset, exactement comme le rapporte Durand.

Un souvenir du psaume primitif de l'*Introït* est l'usage d'en marquer le verset, dans les Missels et les Graduels, non par le signe ℣. comme au répons graduel, mais par Ps. (*Psalmus*), quoique depuis longtemps on ne chante plus nulle part qu'un verset. C'est ce que nous trouvons dans le Graduel

[1] Thomasi, l. c. XII, *præf.* 6.

[2] Un manuscrit anglais du 13e s. (cod. Brit. Mus. 17001, publié dans le *Grad. Sarisbur.* II, planche A) porte après le verset *Vias tuas* de l'Introït *Ad te levavi* cette rubrique : Repetatur officium et postea dicitur Gloria patri et Sicut erat : tertio dicitur officium. Et hoc per totum annum observetur, tam in dominicis quam in festis Sanctorum, et in octavis et infra, quum chorus regitur, et in omnibus missis de S. Maria per totum annum, nisi a dominica passionis domini ad missam de tempore paschali. »

[3] Thomasi, l. c. XII, *praef.* 7.

de Rheinau (8e s.), un des plus anciens livres parvenus jusqu'à nous.[1]

Il est intéressant de considérer de plus près les textes des antiennes d'*Introït*. Notre point de départ sera un manuscrit abordable à tout le monde, le Codex 339 de St. Gall (10e s.) publié dans le tome I de la Paléographie musicale. Comme on peut le voir dans les tableaux à la fin de ce livre, il y a là les chants pour 201 jours de l'année liturgique, c.-à-d. 203 Messes le Jeudi et le Samedi après la Pentecôte ayant chacun deux Messes. Mais les *Introïts* ne sont qu'au nombre de 149, parce que beaucoup d'entre eux servaient à plus d'une Messe; 54 resp. 56 Messes n'ont pas d'*Introït* propre, à savoir 15 (13) dans le *Temporale* et 39 dans le *Sanctorale*. La répétition d'un chant dans plusieurs Messes vient de ce que, pour des fêtes nouvelles, on ne croyait pas nécessaire de composer de nouvelles formules; on prenait simplement des textes et des mélodies ayant déjà servi. Cela se pratiqua systématiquement depuis le 12e s. et donna naissance au *Commune Sanctorum* qui, dès lors, figure comme partie indépendante, dans les livres de chant de la Messe, à côté du *Temporale* et du *Sanctorale*. Comme nous le montre la disposition du Codex 339, le *Temporale* et le *Sanctorale* ne sont pas encore séparés : les fêtes de N.-S. et des Saints ne sont pas encore séparées en deux groupes comme plus tard, mais rangées dans l'ordre où elles se présentent dans l'année liturgique. Le nombre des Messes du *Sanctorale* qui n'ont pas d'*Introït* propre est presque le triple des Messes analogues du *Temporale*. Nous en pouvons conclure qu'à cette époque on institua plus de fêtes nouvelles de Saints que de N.-S.

Parmi les 149 textes d'*introït* différents, la plupart sont tirés de l'Ecriture-Sainte, au moins 143 : 102 du psautier, 41 des autres livres bibliques,[2] ou même 45, quand on y comprend les introïts calqués d'après des paroles bibliques.

---

[1] Cod. Rhenaug. XXX de la biblioth. cantonale à Zurich, reproduit par Gerbert dans les *Monumenta vet. liturg.* Allem. I, 362 seq. L'*Introït Ecce advenit* est une trad. du grec (*cf. Lib. pontif.* I, 289); de même *In excelso*, ou bien une imitation d'Isaïe VI, 1; *Gaudeamus* aussi pourrait bien être une traduction d'un office grec (en Sicile, où vécut Ste Agathe, subsistaient au moyen âge beaucoup de rites grecs); d'ail-

On ne saurait établir une loi générale pour le choix de ces textes dans le psautier ou autres parties de la Bible. Ce qui est hors de doute, c'est que les *Introïts* des plus anciennes fêtes de N.-S. ont pris leurs textes de préférence dans les livres historiques; les Messes plus récentes et la plupart de celles du *Sanctorale* ont des textes psalmodiques. Quand la Bible avait des textes directement en rapport avec la fête en question, le choix s'en imposait; voyez les *Introïts* de Noël, de Pâques, de l'Ascension, de la Pentecôte. Pour les fêtes des Saints le psautier était tout indiqué, car il renferme l'éloge de chaque vertu chrétienne. Ainsi le ps. 44 célèbre l'excellence de la virginité, et a fourni tous les textes de la plus ancienne fête de la T. S. Vierge qu'on célébrait dans l'Octave de Noël. Cette particularité de certains psaumes a été soigneusement respectée dans la juxtaposition des textes pour les chants liturgiques.[1] D'ailleurs le psautier étant, dès l'origine, le livre de chant de l'Eglise, on y recourait tout naturellement même pour des Messes sans caractère spécial.

On l'a fait surtout pour les *Introïts* du Carême et des Dimanches après la Pentecôte. Pour ces derniers, la série numérique, chose remarquable, correspond à celle des psaumes jusqu'au 17e Dim., en sorte que les Dimanches après la Pentecôte se partagent en deux groupes : 1° Du 1er au 17e ; 2° du

---

leurs, il fait pendant à l'*Introït Lætemur omnes* marqué par des manuscrits postérieurs pour la Conversion de S. Paul (*Grad. Sarisb.* 177) et qui est aussi une *Ingressa* milanaise (Pal. mus. V, 16); l'*Introït Benedicta sit* a été composé pour la fête de la T. S. Trinité instituée seulement au 9e s. Les *Introits Saluti populi* et *Dicit Dñs* peuvent provenir de l'Italique, ils sont, en tout cas, introuvables dans la Vulgate. D'autres encore, sans que la forme originelle diffère beaucoup de celle de la Vulgate, pourraient bien remonter à la même source. L'*Intr. Salve sancta parens* ne figure dans les messes qu'à dater du 12e s. et est tiré du *Carmen paschale de Sedulius* (Livre II, ℣. 63, Migne, Patr. lat. 19, 599); c'est le seul exemple d'*Introït* métrique : 2 Hexamètres; la finale *tenet per sæcula cuius* a été changée en *regit per sæcula sæculorum*. Le mot *regit* provient de l'explication du Carmen par Remi d'Auxerre. Cf. *Revue d'hist. et de litt. relig.* IV, 1899, I, 95; le reste a dû être changé pour avoir une conclusion. Nous reparlerons du *Carmen paschale* à propos d'autres parties employées dans la liturgie.

[1] On leur ajoutait des dénominations spéciales suivant leur emploi liturgique. Ainsi Alcuin, le conseiller liturgique de Charlemagne, dans

Mercr. des 4-Temps au 24e Dim. Nous trouverons des arrangements semblables dans d'autres Messes.

La relation du verset avec l'*Introït* lui-même est ainsi réglée : quand l'antienne est le début d'un psaume, les versets suivants du psaume servent de verset à l'*Introït*. Si elle est prise au milieu, ce dernier est ordinairement choisi au commencement du psaume.

Cette remarque est déjà consignée dans un ancien manuscrit de la Bibliothèque Vaticane[1] ; il ressort de là que, même fort avant dans le moyen âge, on connaissait encore le principe réglementaire de la structure de l'*Introït*. L'étude du verset *ad repetendum* est ici particulièrement intéressante. L'*Introït Ad te levari* (1er Dim. de l'Avent) est emprunté au psaume 24, ℣ 1 à 3. Le verset *Vias tuas* est le ℣. 4 de ce psaume, et le verset *ad repetendum* le ℣. 5. Par contre l'*Introït Sicut oculi* est tiré du psaume 122, ℣℣. 2 et 3, son verset *Ad te levavi* est le 1er ℣. du ps. 122, et le verset ad repetendum *Quia et multum* est le 4e. Les textes d'*Introït* non tirés du psautier sont presque toujours joints à des versets d'un psaume qui a déjà servi pour le Graduel, l'Offertoire ou la Communion de la même Messe.

D'après les prescriptions aujourd'hui en vigueur, on ne commence l'*Introït* qu'à l'arrivée du prêtre faisant les premières prières au pied de l'autel. Au moyen âge on le chantait pendant que le célébrant faisait le trajet de la sacristie à l'autel. Cette ancienne coutume se pratique encore en un certain sens aujourd'hui, à la Messe du Samedi-Saint et du Samedi avant la Pentecôte, laquelle n'a point d'*Introït*, parce que le

son arrangement des psaumes pour les jours de la semaine (Migne, Patr. lat. 101, 563 seq. appelle le Ps. 2 Quare fremuerunt, *psalmus de incarnatione.*

34 Judica Dñe nocentes, *psalmus de passione.*

3 Dñe quid multiplicasti } *psalmus de resurrectione.*
29 Exaltabo te Deus }

8 Dñe Dñus noster, *psalmus de Ascensione.*

44 Eructavit, *psalmus de S. Maria.*

18 Cœli enarrant, *psalmus de Apostolis.*

32 Exultate justi } *psalmus de Martyribus.*
78 Deus venerunt }

113 Nisi quia Dñus, *psalmus de Confessoribus.*

[1] Thomasi, l. c. XII, *præf.* 7.

prêtre se rend à l'autel au chant des Litanies; un autre chant est ici superflu, ce que marque la rubrique du Graduel de Rheinau : *Ad Introitum letania.*[1] Dans quelques églises de Gaule il était même d'usage de chanter l'*Introït* pendant que le Célébrant revêtait les ornements dans la Sacristie; il n'allait à l'autel avec ses ministres qu'au chant du *Gloria Patri.*[2]

La forme musicale de l'*Introït* était déterminée par la façon de le chanter. C'était un chant réservé à la *Schola*; ceci explique les mélodies d'*Introït* dans les manuscrits; c'est plus qu'une simple récitation,c'est un chant revêtant les mots du texte d'une mélodie parfaitement adaptée. Jamais elle n'atteint ni la richesse du *solo* des répons ou des Alléluia, ni la simplicité des anciens *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus* que chantaient le clergé et le peuple; ils étaient, par conséquent, une récitation syllabique; l'*Introït* était plutôt une riche mélodie chorale destinée à tous les chanteurs de la *Schola.* La psalmodie après l'antienne doit être jugée au même point de vue. C'est une psalmodie chorale plus ornée que celle des Heures, celle-ci réclamait des formules abordables même à ceux qui ne savaient chanter que médiocrement.

Kyrie eleison.

« Imprimis dicitur *Introitus*... deinde *Kyrie eleison* » dit le Missel grégorien.[3] Ces invocations sont d'origine grecque. Dans l'Eglise d'Orient on les chantait très souvent, même en dehors de la Messe. Dans la liturgie de S. Marc et de S. Jacques[4] c'était une supplication de tout le peuple. Comme le *Kyrie* est commun à toutes les liturgies latines, on peut admettre qu'il appartient aux plus antiques rites latins. Ses mots grecs indiquent qu'il doit avoir été en usage à Rome quand le grec y était encore la langue liturgique.

Dans la Messe gallicane, le *Kyrie* était encadré dans deux

[1] Gerbert, *Monum. vet. lit. Allem.* I, 383.
[2] Migne, Patr. lat. 78, 251 : *Ritus antiq. Missæ celebr.* du IIe s.
[3] Cf. plus haut, p. 68.
[4] Ménard dans son *Commentaire du Sacrament. grég.* Migne, Patr. lat. 78, 267.

autres chants, le *Trisagion* et le cantique *Benedictus Dominus Deus Israel.*[1] Le *Trisagion* était entonné par l'Evêque, puis chanté en grec d'abord, en latin ensuite. Comme il ne se trouve marqué à cette place dans aucune autre liturgie latine, cet usage gallican peut être attribué à une influence orientale. Le cantique *Benedictus*, remplacé en Carême, du moins à Paris, par *Sanctus Deus Angelorum*, a été conservé dans la liturgie mozarabe pour le Dimanche *in Adventu S. Joannis Baptistæ*; le rite ambrosien n'en a gardé aucune trace.

En Gaule le *Kyrie* n'a passé en usage universel qu'après le concile de Vaison (529) qui le prescrivit pour toutes les Messes, comme pour les Matines et les Vêpres.[2] Cette ordonnance en mentionne l'usage dans toutes les églises d'Orient et d'Italie. Parmi ces dernières figure aussi celle de Milan qui marque le *Kyrie* après le *Gloria in excelsis*, après l'Evangile et à la fin de la Messe. En ceci le rite ambrosien se rapprochait du rite grec qui, également, prescrivait ce chant plusieurs fois pendant la Messe : après le *Gloria*, après l'Evangile et après la Communion, avant la fin de la Messe. Le *Kyrie* a dû se trouver dans la Messe mozarabe, vu les relations liturgiques si intimes entre la Gaule et l'Espagne. Il n'est plus conservé que dans les Vêpres de cette liturgie.

La coutume romaine primitive de chanter le *Kyrie* en dehors de la Messe existe encore aujourd'hui chez les Bénédictins. Le premier Ordo Romain le prescrivait déjà aux Vêpres de Pâques,[3] coutume conservée jusqu'à nos temps, au lieu de *Deus in adjutorium*, partout où étaient conservés les derniers vestiges de la liturgie franco-romaine du moyen

[1] Duchesne, *Origines*, 182.

[2] Can. 3 : « Et quia tam in sede apostolica quam etiam per totas Orientales atque Italiæ provincias dulcis et nimium salutaris consuetudo est intromissa, ut *Kyrie eleison* frequentius cum grandi affectu et compunctione dicatur : placuit etiam nobis, ut in omnibus ecclesiis nostris ista tam sancta consuetudo et ad matutinum et ad missas et ad vesperam, deo propitio, intromittatur. » Le même concile prescrivit le *Trisagion* pour toutes les Messes, et non pas seulement pour les Messes chantées qui seules l'employaient jusqu'alors.

[3] Migne, Patr. lat. 78, 965.

âge, à Besançon, à Châlons-sur-Marne, à Cambrai, chez les Prémontrés et les anciens Carmes.[1] Cet usage s'est maintenu à Trèves jusqu'à nos jours. Il a été aboli seulement en 1888 par l'adoption du Bréviaire romain.[2]

L'introduction du *Christe eleison* remonte à Grégoire I, l'organisateur de la liturgie romaine. On lui reprochait d'imiter les Grecs plus que de raison dans son œuvre de réforme; il s'en défend dans une lettre[3] où il montre qu'entre sa manière et celle des Grecs il y avait pourtant une différence : ils chantaient *Kyrie*, mais pas *Christe eleison;* ils le chantaient tous en commun, tandis qu'il le faisait entonner par ses clercs et répéter par le peuple. Ceci concorde avec la remarque du premier Ordo Romain[4] d'après laquelle le *Kyrie* est entonné par le chœur des chantres, et non par le *Primus scholæ*, comme l'Introït, qui est continué par les *cantores;* tandis que l'intonation du *Kyrie* par toute la Schola indique que les continuateurs sont d'autres que les chantres eux-mêmes, c'est-à-dire le peuple. Plus tard seulement le chœur des chantres accapara le chant du *Kyrie*, et le peuple cessa d'y prendre part.

Les plus anciens Ordos Romains ne mentionnent pas le triple *Kyrie* et *Christe* prescrit aujourd'hui. Suivant la nécessité du moment on les chantait plus ou moins souvent. Au signal donné par le célébrant on cessait, ou bien on commençait le *Christe*. Il en était ainsi à la Messe papale décrite dans le 1er Ordo, et la Messe épiscopale dont les rites sont exposés dans le 5e.[4] Le nombre trois fut sans doute fixé en même temps que la reprise du *Kyrie* après *Christe*. Cet usage était connu en Gaule déjà au 9e siècle, car Amalaire men-

[1] d'Ortigue, *Dictionn. de pl.-ch.* 736. Cf. aussi l'Art. de Pidoux dans la *Tribune de St-Gervais* 1900, p. 294. Au 13e siècle les Franciscains ont aboli les neuf *Kyrie* au commencement des Vêpres de Pâques; et, comme leur Bréviaire finit par faire loi, l'antique usage disparut de la liturgie romaine. (Bäumer, Hist. du Brév. 323). Les manuscrits (et le Brév. de Trèves jusq. 1888) marquent pour les trois derniers jours de la Semaine Sainte un chant émouvant qui débute par *Kyrie eleison*.

[2] *Epist.* 9, 12. Migne, Patr. lat. 77, 956.

[3] Ibid. 78, 942.

[4] I. *Ordo Rom.* Migne, Patr. lat. 78, 942 et V. Ordo 6, ibid. 987.

tionne le *Kyrie* final et rapporte l'arrangement des invocations à la Très Sainte Trinité : « et c'est pourquoi les chantres disent *Kyrie eleison*, Seigneur, Père, ayez pitié de nous; *Christe eleison*, ayez pitié, vous qui nous avez rachetés par votre sang, et encore *Kyrie eleison*, Seigneur, Saint-Esprit, ayez pitié. »[1] Amalaire ayant connu le rite romain sur place, bien plus, en ayant été instruit par l'archidiacre Théodore qui assistait toujours aux Messes papales,[2] nous pouvons bien croire que, dans son explication symbolique du *Kyrie*, il avait en vue le rite romain de son temps, et que, déjà vers 830, les invocations du *Kyrie* étaient disposées à Rome comme elles le sont restées depuis lors. La même conclusion ressort de la prescription de l'Ordo publié par Duchesne,[3] lequel est encore plus ancien qu'Amalaire; il mentionne expressément que le *Kyrie*, le *Christe* et de nouveau le *Kyrie* doivent être chantés chacun trois fois : une fois par la *Schola*, les deux autres fois par les *Regionarii*. Cette réglementation romaine du *Kyrie* en nombre ternaire remonte donc au plus tard à l'an 800.

Dans les monuments liturgiques du moyen âge le *Kyrie* est aussi appelé *Litania;* c'est, dans l'Eglise grecque, la réponse du peuple aux invocations du préchantre. Cette répétition du *Kyrie* est analogue à la litanie dans les liturgies latines; bien plus, dans les Stations romaines les deux ne font qu'un tout organique. Il était d'usage que le Pape pontifiât encore dans d'autres églises que la sienne propre. En ce cas le peuple s'assemblait dans une église désignée d'avance et se rendait en une longue procession, après que l'oraison *ad collectam*[4] avait été dite sur lui, à l'église où le Pape voulait pontifier, celle de la Station. Chemin faisant on chantait des psaumes, d'autres chants, et aussi les litanies

[1] Amalar. *de eccles.* off. III, 6. Migne, Patr. lat. 105, 1113.

[2] En 831 ou 832 Amalaire fut envoyé à Rome en mission liturgique par l'empereur Louis. Cf. *Prologus* de son Liber de ord. Antiph. Migne, Patr. lat. 105, 1243 seq.

[3] Duchesne croit que cet Ordo est même antérieur à 800. *Origines* 439 seq.

[4] C'est l'origine de la prière aujourd'hui appelée Collecte après le salut *Dominus vobiscum*.

des Saints.[1] Aujourd'hui encore cet usage antique est mentionné en tête de certaines Messes, par exemple aux trois derniers jours de la Semaine Sainte : *Statio ad S. Joannem in Laterano*, etc... La connexion du *Kyrie* avec la Litanie est clairement marquée au Samedi Saint dont le *Kyrie* n'est autre chose que la conclusion des litanies de la procession. Il en est de même la veille de la Pentecôte. Le chant du *Kyrie* pascal dans les manuscrits, offre encore des analogies avec les modulations des Litanies des Saints. Aux jours de Station on ne chantait donc pas d'autre *Kyrie* que celui qui était renfermé dans les litanies.[2] Dans les autres Eglises la connexion du *Kyrie* avec les litanies ne ressort pas de façon si marquée. A la longue on l'oublia complètement, car les Stations étaient une particularité romaine.

La mélodie du *Kyrie* tirait sa forme de ce qu'elle était destinée à être chantée par tous les assistants. C'était d'abord un simple récitatif. Quand plus tard la *Schola* s'en chargea seule, on ne se contenta naturellement plus de la simple mélodie syllabique, mais on en créa de plus riches que nous trouvons dans les plus anciens manuscrits. Ces mélodies étaient d'une allure plus ou moins festivale, suivant le caractère du jour. A Rome c'était une vocalise exprimant la prière sur la dernière syllabe du mot *Kyrie*. Mais les Ambrosiens s'en tinrent à la forme syllabique ancienne et plus simple pour le *Kyrie* aussi bien que pour le *Gloria*, le *Credo* et le *Sanctus*.[3]

Le Gloria in excelsis Deo.

Dans la liturgie grecque l'*Hymnus Angelicus* se chantait à l'office du matin ; cet usage remonte aux premiers siècles, car il en est fait mention dans les Constitutions Aposto-

[1] Sur les Stations v. Probst, *les plus anciens Sacramentaires romains*. Münster 1892 p. 324 seq. ou Mönchemeier, Amal. de Metz, Münster 1898, p. 126.

[2] « Quando litania agitur, nec Gloria in excelsis Deo nec Kyrie eleison post Introitum nec Alleluia cantatur, excepta litania maiore. » I. Ordo rom. 25, Migne, Patr. lat. 78, 950.

[3] « Unicam servant notam » dit Radulphus Tungrensis, de canon. observ. propos. 23. Durand de Mende, *Ration.* 5, 2, 33 fait remarquer que ces vocalises, qu'il appelle neumes, sonnent le mieux sur les voyelles a et e (Alleluia et Kyrie.)

liques (VII, 47). On s'en servait aussi dans les actions de grâces solennelles et particulières, en Orient comme en Occident.[1] Plus tard seulement le *Te Deum* fut prescrit en ce cas.

Quant à l'introduction du *Gloria* dans la Messe romaine, une note peu digne de foi du *Liber pontificalis* l'attribue au Pape S. Télesphore (✠ 154), et cela tout d'abord à la seule Messe de minuit en la fête de Noël,[2] sans doute en mémoire des anges dans la campagne de Bethléem. Il fut ensuite étendu aux Dimanches et fêtes des Martyrs par le Pape Symmaque (498-514), également au témoignage du *Liber pontificalis*.[3] Cette concession ne regardait toutefois que les évêques; les prêtres ne pouvaient entonner le *Gloria* qu'au jour de Pâques quand ils remplaçaient le Pape, et le jour de leur installation dans leurs fonctions sacerdotales.[4] Les jours de Station, où la Messe était précédée de la procession, le *Gloria* était omis, même à la Messe papale, comme en témoigne une rubrique du sacramentaire grégorien.[5] D'autre part la Messe papale avait le *Gloria* aux Dimanches de l'Avent, comme c'est expressément marqué au moins pour la 1re moitié du 12e siècle.[6]

Dans la première moitié du 11e siècle il se fit un mouvement, au pays des Francs et des Allemands, pour revendiquer pour les prêtres le droit de chanter le *Gloria* aussi souvent que les évêques. Bernon de Reichenau (✠ 1048) s'en mêla énergiquement, faisant observer qu'il était bizarre de faire chanter aux prêtres le *Gloria* en la fête de Pâques, mais pas à Noël; ce jour où les anges l'ont chanté pour la première

[1] Chrysostom. *hom. 3.* sur le chap. I de l'Epître aux Col. Grég. de Tours (*de gloria Confess.* I, 63, Migne, Patr. lat. 71, 762) rapporte que le peuple et le clergé chantèrent avec grande joie le *Gloria* quand on trouva le corps du martyr Mallosus. Quand Charlemagne fit visite au Pape Léon III (800), celui-ci, après les salutations mutuelles, entonna le *Gloria*. Anast. Bibliothecar. de Leone III. Migne, Patr. lat. 78, 570.

[2] Duchesne *Lib. pontif.* I, 129; cf. aussi 130, note 3.

[3] Ibid. I, 263.

[4] Migne, Patr. lat. 78, 949; et Duchesne, *Origines* 159.

[5] Migne, Patr. lat. 78, 25.

[6] Ordo du chanoine et chantre romain Benoît, seconde moitié du 12e siècle. Migne, 78, 1027.

fois sur la terre. Il ajoutait que, nulle part, ni l'Ecriture-Sainte, ni les Papes n'ont porté aux prêtres une telle défense, et si on motivait cette prohibition sur l'usage de Rome, on ne devait plus permettre le *Credo* qui, jusqu'à son temps, n'existait pas dans la Messe romaine.[1] Ce mouvement réussit; à la fin de ce même siècle, le *Micrologus de ecclesiasticis observationibus* ne fait plus de différence entre les évêques et les prêtres.[2] Il prescrit le *Gloria* aux prêtres et aux Evêques pour toutes les fêtes à office complet, excepté l'Avent, le temps de la Septuagésime (c.-à-d. de la Septuagésime à Pâques), et la fête des SS. Innocents (au moyen âge fête funèbre). Comme le Micrologue souligne et suit toujours la coutume romaine, on ne se trompera guère en admettant que, de son temps, les prêtres à Rome entonnaient le *Gloria* aussi souvent que les évêques. L'omission du *Gloria* pendant l'Avent et le maintien de l'Alleluia toujours en vigueur depuis lors est expliquée mystiquement par les anciens liturgistes. L'absence du *Gloria* appelle le deuil des patriarches attendant l'incarnation du Sauveur, l'*Alleluia* renferme l'espoir de la délivrance.[3] La vraie raison est que l'*Alleluia* est une partie plus ancienne de la Messe universellement adoptée, tandis que le *Gloria* n'était considéré que comme un chant secondaire. Aujourd'hui encore il en est ainsi, car le *Gloria* manque dans beaucoup de messes. Nous ne le chantons qu'en des jours de joie spéciale[4]; par contre il n'y en a ni en carême, ni pendant l'Avent, ni en beaucoup d'autres jours ordinaires.

D'après le 1er Ordo Romain le Pontife entonnait le *Gloria* en se tournant vers le peuple[5] comme pour *Dominus vobiscum*. Cet usage, perdu pour le *Gloria*, s'est maintenu pour le salut

[1] *De quibusdam rebus ad missæ offic. pertinentibus* cap. 2. Migne, Patr. lat. 142, 156 seq.

[2] Cap. 2. Migne, Patr. lat. 151,978 seq. Voyez *Revue Bénéd.* 1891, 385 seq. au sujet de l'auteur qu'on pensait longtemps être Ives de Chartres; Dom Morin croit que c'est Bernold de Constance.

[3] Hugo cardinalis *in explic. miss.* 6. cf. Gerbert *de Cantu* I, 380.

[4] Le monastère de S. Blaise (Forêt-Noire) voulant en 1198 introduire le *Gloria* pour les fêtes de l'Annonciation, de la Purification et de S. Blaise tombant après la Septuagésime, dut demander une permission spéciale au Pape Célestin III. Gerbert l. c.

[5] *Ordo Rom.* I. 9. Migne Patr. lat. 78,942.

au peuple. D'après le 2e Ordo le chœur continuait *et in terra pax hominibus.*[1] Chose à noter : c'est le célébrant qui entonne le *Gloria*, alors que pour le *Kyrie*, nous l'avons vu, il faisait signe aux chantres de le commencer. Le chœur qui continue ne saurait être celui des chantres, car celui-ci est toujours appelé *schola* par le 2e Ordo qui parle ici du « chœur entier. » Ce doit être plutôt l'ensemble des clercs entourant l'autel, à qui revenaient aussi les autres chants de l'Ordinaire. C'est pourquoi les plus anciens chants du *Gloria* étaient des récitatifs syllabiques, ressemblant plutôt à une déclamation à voix relevée qu'à un chant proprement dit. Les mélodies plus ornées sont plus récentes ; on voit au premier coup d'œil qu'elles supposent une exécution plus soignée par le chœur des chantres. Encore Radulphe de Tongres (2e moitié du 14e siècle) dit que le *Gloria* (et le *Sanctus*) n'avaient que peu de notes dans le Graduel de S. Grégoire-le-Grand; les mélodies plus riches sont pour lui sans autorité, des œuvres de chantres séculiers; il loue les Chartreux d'avoir écarté ces nouveaux chants.[2]

De la Messe romaine le *Gloria* pénétra dans la mozarabe et la milanaise. Celle-ci l'appellait *Laus Angelorum*[3]; seul le *Magister scholarum* le chantait, dit l'ordo de Bérold (12e siècle). Aux plus grandes fêtes les lecteurs chantaient la deuxième partie depuis *Suscipe deprecationem nostram* jusqu'à la fin.[4] Dans la liturgie gallicane le *Gloria* était remplacé par le *Trisagion.*[5] Dans l'Eglise de Bethléem le *Gloria* figurait à la Messe chaque jour, même à celle des morts.[6]

Nous avons dit déjà que le *Gloria* était chanté en grec dans beaucoup d'églises occidentales, et que cet usage remontait sans doute aux clercs grecs employés à Rome au 7e et au 8e siècle.[7]

---

[1] *Ordo Rom.* II, 6. Migne Patr. 970.

[2] Gerbert. *De canon. observ.* prop. 23. l. c. 383.

[3] Ceriani, l. c. 3, *le plus ancien Ordo milanais.*

[4] Magistretti, *Ordo de Beroldus*, p. 49.

[5] Duchesne, *Origines*, p. 183.

[6] Gerbert I, 381.

[7] Cf. plus haut p. 59. Cet usage est prouvé pour tous les pays de liturgie grégorienne. Pour l'Angleterre témoigne le *Troparium* de Winchester (Ed. Brodschaw, p. 80); et d'après Gradthausen, Paléogr. grecque,

CHAPITRE CINQUIÈME.

Les chants graduels.

Entre les lectures de l'Ecriture-Ste qui suivent l'Oraison du célébrant se trouvent intercalés deux chants réservés aux solistes, avec reprises en refrain par le chœur des chantres. Ils sont donc du genre responsorial. Aussi le premier est appelé *responsorium graduale*. Le second est l'*Alleluia* qui, en temps de pénitence et aux Messes de Carême, est remplacé par le *Trait*. Mais ce sont toujours deux chants, parce qu'autrefois on faisait plus de deux lectures. On commençait par la lecture d'une prophétie, après laquelle un chant était prescrit ; suivait l'Epître, puis un nouveau *solo*, enfin l'Evangile. Ainsi les trois lectures étaient séparées par deux chants. Plus tard, probablement déjà au 5e siècle, la prophétie disparut de la liturgie romaine comme de la byzantine,[1] mais non sans laisser de traces. Encore jusqu'au 12e siècle quelques manuscrits ont trois lectures pour certaines fêtes (Noël, S. Jean l'Evangeliste, S. Silvestre et l'Epiphanie), tradition confirmée aussi par les liturgistes du moyen âge.[2] C'est encore aujourd'hui le cas pour quelques jours du Carême et des Quatre-Temps. Or c'est une chose très significative qu'on ait conservé les deux chants lors même que la raison intrinsèque n'existe plus. L'ordonnateur de la liturgie romaine les a sanctionnés ; et jusqu'à nos jours, l'Eglise ne les a pas abolis.

Les trois lectures se trouvent dans la liturgie mozarabe ; elle nomme *Psallenda* le chant entre la Prophétie et l'Epître. Dans la liturgie milanaise également il y avait presque toujours deux lectures avant l'Evangile, entre lesquelles on chantait le *psalmellus* ou le *psalmellus cum versu*. En Afrique on disait simplement *psalmus*. Tous ces noms indiquent que c'était un psaume, tandis que le terme romain *Responsorium* se rapporte plutôt à la manière de le chanter.

---

p. 422, on chantait le Gloria en grec à St Martial de Limoges au 10e siècle.

[1] Duchesne, *Origines*, p. 160 et 186.

[2] Gerbert, *de cantu* I, 387.

Le répons graduel.

Le *solo responsorial* à la Messe est d'origine apostolique; c'est le plus ancien chant de Messe. Nous savons comment à l'imitation de la liturgie juive, les chrétiens intercalèrent un solo du psalmiste entre les lectures de l'Ecriture-Sainte tandis que le Célébrant et les assistants écoutaient en silence.[1] Dès l'origine le chant de ce répons existe pour lui-même, tandis que les parties introduites plus tard, comme l'*Introït*, l'*Offertoire* et la *Communion* avaient pour but de remplir le temps des cérémonies.[2]

Ce répons comprenait d'abord tout un psaume, comme nous le témoignent surtout sans conteste beaucoup d'expressions de S. Augustin. Le soliste chantait à la file tous les versets du psaume correspondant au jour respectif, et les fidèles réunis répondaient à chaque verset par le refrain. Ecoutons S. Augustin dans son sermon 176 :[3] « Nous avons entendu la 1re lecture... ensuite nous chantons le *psaume* et nous nous excitons mutuellement en chantant d'une voix unanime : Venez, adorons. » Voilà bien, dans ces derniers mots, le refrain répondant au soliste. Au début de son explication du ps. 119[4] S. Augustin s'exprime encore plus nettement : « bref est le psaume que nous venons d'entendre chanter et auquel nous avons répondu. » De son explication du ps. 138 nous pouvons conclure qu'on chantait aussi des psaumes plus longs :[5] « J'avais ordonné au lecteur de chanter un psaume plus court ; mais il parait que dans un moment de trouble, il en a chanté un autre, et j'ai préféré, à ma propre volonté, celle de Dieu manifestée par l'erreur du lecteur. Si donc je vous ai fait attendre à cause de la longueur du psaume (le 138e a 24 versets), ne m'en imputez pas la faute, mais pensez que Dieu ne nous a pas imposé cet effort sans aucun profit. »

Ces passages et d'autres nous semblent prouver que le refrain de l'assemblée comportait toujours un verset entier.

---

[1] *Constit. apost.* II, 57.

[2] Duchesne, *Origines*, 161.

[3] Migne, Patr. lat 38,950. cf. encore sermon 170 : « audivimus apostolicam lectionem, audi psalmum, audistis evangelium. » Ibid. 927.

[4] Migne, Patr. lat. 37, 1596.

[5] Migne. Patr. lat. 37, 1784.

Dans son explication du psaume 40[1] S. Augustin mentionne le refrain : « *Inimici mei dixerunt mala mihi, quando morietur et peribit nomen ejus* » (℣. 6) ; pour le psaume 29 : « *Exaltabo te domine, quoniam suscepisti me, nec jucundasti inimicos meos super me* »[2] (℣. 1); pour le psaume 25 : « *Ne perdas cum impiis animam et cum viris sanguinum vitam meam* »[3]; ce refrain, emprunté à la conclusion du psaume (℣. 9), indique qu'on chantait le psaume en entier.

Egalement pour la Messe romaine, avant l'arrangement de S. Grégoire-le-Grand, il est prouvé que le soliste chantait tout un psaume. Dans son 3e sermon pour l'anniversaire de son intronisation, S. Léon-le-Gr. (440-461) dit expressément : « Nous avons chanté le psaume de David (109) non pour notre propre exaltation, mais pour la gloire du Christ Seigneur. »[4]

Nous avons déjà vu que longtemps encore après la réforme de la Messe par S. Grégoire-le-Grand, le nombre des versets d'*Introït* dépendait des cérémonies et des prières pontificales qu'accompagnait le psaume de l'*Introït;* celui-ci ne fut abrégé qu'à partir de l'adoption des rites pontificaux aux églises ordinaires. Mais si loin que nous remontions dans l'histoire de la Messe grégorienne, nous trouvons toujours la forme responsoriale encore aujourd'hui en vigueur : *chant d'introduction avec un seul verset.* Le sacramentaire grégorien[5] prescrit simplement le *Graduale,* et tous les manuscrits connus, depuis ceux de Rheinau et Monza (8e siècle),[6] ne marquent qu'un verset (℣.) dans le chant désigné par la lettre ℟.; jamais un psaume (Ps.) comme à l'*Introït*; seul, le Graduel *Ecce quam bonum* a deux versets dans plusieurs manuscrits : 1. *Sicut unguentum;* 2. *Mandavit dominus.*

Jusqu'à présent, on ne s'est pas encore demandé à quelle époque a été faite l'abréviation du *Répons-Graduel;* et pour-

[1] Migne, Patr. lat. 36, 444.
[2] Migne, Patr. lat. 36, 216.
[3] Migne, Patr. lat. 36, 191.
[4] Migne, Patr. lat. 54, 145.
[5] Migne, Patr. lat. 78, 25.
[6] Gerbert, *monum. vet. lit.* Allem. I. 362 et Thomasi l, c. XII, 214 seq.

tant cette question est une des plus importantes dans l'histoire du plain-chant. Je n'ai pas la prétention de la trancher, mais je ne puis m'empêcher de le tenter.

En considérant la riche parure mélodique du *Répons-Graduel* dans tous les manuscrits, on est amené à croire que l'abréviation et la forme très mélismatique se touchent de fort près, à savoir que la première a dû avoir lieu quand la seconde a fait son entrée dans le monde musical. On ne voulait pas que l'art mélismatique s'en vînt par trop allonger ce chant responsorial. De fait, un psaume entier dans ce style aurait étendu outre mesure cette partie de la Messe. Si cette supposition est exacte, il ne reste plus qu'à déterminer l'époque de cette abréviation. On pourra dater en même temps l'*introduction du style richement mélismatique dans le chant responsorial de la Messe.*

Comme les Graduels de Monza et de Rheinau, qui renferment les textes de ces répons, ne mentionnent que le verset du Graduel, absolument comme les manuscrits postérieurs notés, le changement en question ne peut pas être reculé au-delà de l'an 700. En outre, cette abréviation du psaume responsorial n'est pas un cas isolé. Précisément le fait que les anciens manuscrits, sans exception, ne marquent qu'un verset, nous fait admettre que la richesse mélismatique faisait partie, dès l'origine, de la Messe romaine médiévale. Les changements postérieurs sont toujours marqués, dans les manuscrits, par des divergences et des variantes. Or comme cet arrangement de la Messe est l'œuvre indubitable de Grégoire Ier, l'abréviation du *Répons* doit avoir été faite avant 604, année de la mort de ce saint Pape. L'étude des textes de ces *Graduels* confirmera notre conclusion. Etant donné le caractère de la réforme faite par S. Grégoire, il ne serait pas étonnant qu'il eût imprimé lui-même l'impulsion à l'œuvre abréviatrice. Mais il nous faut encore remonter plus haut. Les monuments des liturgies latines non romaines ne nous présentent, eux aussi, que les formes abrégées. L'antique ordonnance de la Messe par S. Germain de Paris († 576) mentionne le répons à chanter par des enfants,[1] et ne dit rien

[1] Duchesne, *Origines*, 185.

d'un psaume. Supposé donc la connexion de la mélodie plus riche et de l'abréviation, il faut admettre déjà vers le milieu du 6e siècle les chants très ornés des solistes dans l'Eglise gallicane. Or, comme S. Léon-le-Grand, nous l'avons vu, parle encore du psaume entier, il faut placer entre 450 et 550 l'abréviation du texte et l'introduction des mélismes si riches dans le répons-graduel. Inutile de rechercher, pour expliquer le fait, des influences gréco-bizantines. Depuis longtemps le chant très mélismatique existait dans l'*Alleluia* de la Messe, et il était tout naturel d'y conformer l'autre *solo ;* d'autant plus que, vers l'origine, le psaume du *Graduel* avait des tendances à revêtir des formes mélismatiques. Dans cette question, il ne faut pas oublier le fait très important que, dans la liturgie latine, le style mélismatique et le *solo* vont toujours de compagnie, de même que la psalmodie en chœur ne quitte jamais la simplicité de son vêtement antiphonique.

Il serait encore possible que l'abréviation du psaume et l'usage si large des mélismes, (du moins de la 1re partie avant le verset qui servait de refrain) fussent motivés par le fait que le chœur des chantres se chargea des réponses du peuple. L'histoire de l'*Ordinarium Missæ* nous apprend en effet que, dès l'instant où le peuple ou le clergé assistant cédèrent à la *schola* les parties de chant qui leur revenaient, le genre syllabique fut remplacé par un chant plus riche. Il ne serait donc pas inadmissible que la *Schola* eût revêtu le refrain du psaume responsorial de mélodies plus intéressantes à partir du moment où le peuple ne le chanta plus. En ce cas, la partie du soliste pourrait avoir reçu, déjà antérieurement, ses riches mélismes, et l'abréviation du psaume n'aurait été amenée que par le développement du refrain. Mais comme il y avait à Rome une *Schola* liturgique, au moins depuis Célestin I, ce serait dans la seconde moitié du 5e siècle que cette *Schola* se serait chargée du refrain et que la transformation du style responsorial toujours mélismatique, vers un emploi encore plus orné, aurait été opérée.

Le chant abrégé ne s'appelle plus dès lors *psalmus responsorius*, mais simplement *responsum*, *responsorium* ou *responsorius* (c. à d. *cantus* ou *versus*). Ajoutons encore la dénomination de *gradualis* (cantus ou versus) ou *graduale* (respon-

sorium)[1] qui se rapporte à la place occupée par le soliste. C'était l'Ambon (ἀμβών de ἀναβαίνειν, monter) ou le *suggestus* ou *pulpitus* auquel conduisaient des degrés (*gradus*).[2] Le lecteur de l'Evangile se plaçait sur le degré supérieur, le soliste du *Graduel* et le lecteur des autres leçons sur un des inférieurs.

La coutume primitive de faire chanter le *Graduel* par un seul chantre fut abandonnée de bonne heure. Déjà Isidore de Séville[3] (7e siècle) nous apprend que de son temps c'était l'office de deux ou trois chantres. Mais à Rome l'autre usage a subsisté longtemps encore. D'après le 1er Ordo Romain on annonçait au Pape, à la sacristie avant la Messe, le nom du soliste chargé du *Graduel*,[4] et plus loin il est dit : « le cantor monte à l'ambon avec le cantatorium (le livre de chant) et chante le répons ; s'il le sait par cœur, il n'a pas besoin d'emporter le cantatorium. »[5] Amalaire lui aussi, témoin des usages romains au 9e siècle, ne mentionne qu'*un* chan-

[1] Le Graduel n'a rien de commun avec les psaumes graduels (119-133).

[2] Il existe encore de ces ambons, par exemple à Rome dans l'église de S. Marie in Cosmedin et celle de S. Clément; celui-ci a deux pupitres, l'un vers l'ouest du côté de l'autel, sans doute pour la lecture de l'Epître, l'autre plus bas vers l'est, sans doute pour le chant du *Graduel* et de l'*Alleluia*, car Durand (4, 20, 8) dit que l'*Alleluia* doit être chanté vers l'orient. (Thomasi, *préf. p.* 15 *du vol. XII des œuvres de S. Grég.*) A défaut d'un ambon, on chantait le *Graduel* sut les degrés du Chœur, par exemple à Reims. (Thomasi, ibid.) L'explication du mot par Walafrid Strabo : *Ambo ab ambiendo dicitur, quia intrantem ambit et cingit*, ne peut évidemmenr résulter que de l'ignorance du grec. Dans Gerbert, *de cantu* II, p. 534, 4e tableau, on trouve la reproduction d'un ambon. Celui de la basilique vaticane construite par Constantin en l'honneur de l'apôtre S. Pierre portait cette inscription : *Scandite cantantes domino dominumque legentes Ex alto populis verba superna sonent.* (Rossi, *Inscript. christ. urb. Rom.* vol. II.)

[3] Isid. *de off. eccles.* I, 9. : « Responsoria vocata hoc nomine, quod uno canendo chorus consonando respondeat : antea autem id solus quisque agebat, nunc interdum unus, interdum *duo vel tres* communiter canunt, choro in plurimis respondente. » Migne, Patr. lat. 83, 744.

[4] Migne, Patr. lat. 78, 940.

[5] C'est ainsi que je comprends l'expression *sine aliqua necessitate* dans l'Ordo Romain II, 7 ; Amalaire, de eccles. off. 3, 16 (Migne, Patr. lat. 105, 1123) parle de *Tabulæ* que le soliste tenait en main : c'est la couverture du cantatorium, comme par exemple celle du Cantatorium de S. Gall, cod. 359, qui est en ivoire précieux.

tre pour le *Graduel*.[1] Au 12e siècle seulement nous en trouvons *deux* à Rome. Le IIe Ordo Romain en porte la prescription pour la Messe du Jeudi-Saint et jour de Pâques.[2]

A Rome c'étaient, d'après l'Ordo Romain déjà cité, toujours les plus anciens membres de la *Schola*; ailleurs, simplement les psalmistes. Dans l'église de S. Germain à Paris c'étaient des enfants; dans d'autres églises de Gaule des diacres.[3] Dans l'Italie septentrionale on en chargeait également volontiers des enfants. A Milan, ce chant était confié à des diacres et des archidiacres, et le Samedi-Saint à l'archevêque lui-même, comme il est dit dans l'Ordo de Beroldus[4] (12e siècle). S. Grégoire-le-Grand regardait comme un abus que des diacres fussent employés à cet office; ils devaient s'appliquer plutôt à la prédication et à la distribution des aumônes. En 595 il décréta que la fonction de préchantre ne devait être désormais remplie que par des sous-diacres, et, à leur défaut, par des clercs minorés.[5] Cette prescription toutefois n'est pas restée en vigueur, car beaucoup de livres liturgiques postérieurs mentionnent comme paraphonistes non seulement des clercs minorés et des sous-diacres, mais encore des diacres et même des prêtres. Dans les monastères de femmes, au pays franc, il n'était pas rare que des moniales chantassent le *Graduel*. C'était un abus contre lequel proteste le pape Zacharie dans une lettre à Pépin, maire du palais.[6]

D'après les renseignements liturgiques du moyen âge primitif, on chantait le *Graduel* ainsi : le soliste disait

---

[1] Amalaire, ibid. Migne, Patr. lat. 105, 1117.

[2] Migne, Patr. lat. 78, 1040 et 1044.

[3] Duchesne, *Origines* 187,

[4] Beraldus : « Finita lectione puer magistri scholarum acceptis tabulis eburneis de altari vel ambone positis per clavicularium hebdomadarium, vestitus camisiolo, ascendit pulpitum ut canat psallendum. Et hoc semper, excepto in Quinquagesima et in dominicis diebus Quadragesimæ, in quibus lectores canunt, et annuntiatione S. Mariæ, quando duo subdiaconi et totidem notarii cantant, si archiepiscopus adfuerit; si vero defuerit, duo notarii et duo lectores cantant. » (Editio Magistretti p. 49 seq.)

[5] Migne, Patr. lat. 77, 1335.

[6] Thomasi, l. c. XI, præf. 11.

jusqu'au verset; le Ier Ordo Romain prescrit : « *le Répons-Graduel* est chanté en entier par celui qui l'entonne. »[1] Le chœur répétait le chant du soliste. Celui-ci chantait ensuite le verset, après lequel on répétait le *Répons*. Cette reprise resta longtemps encore en usage partout où on observait le rite romain, comme en témoigne Amalaire[2] : « Après le verset, les *succentores* (les chantres répondant au paraphoniste) disent le répons une deuxième fois et l'achèvent.» La même prescription se trouve dans les *Consuetudines Cluniacenses*, ainsi que dans les actes de l'évêque Sychardus de Crémone (✠ 1274).[3] En Angleterre, comme nous l'apprennent les livres de chant de ce pays, la répétition de la première partie du *Graduel* avant et après le verset était en usage vers la même époque.[4]

Mais déjà avant le 13e siècle on avait commencé à omettre la répétition avant le verset quand il y avait encore un autre chant (Alleluia ou Trait); l'ancien usage n'était pratiqué qu'à défaut de ces derniers. Le Rituel du chanoine Benoît de St Pierre (11e Ordo Romain),[5] qui fait autorité pour les usages romains de la 1re moitié du 12e siècle, prescrit la répétition pour le Carême, mais seulement pour les jours de la semaine où il n'y a pas de Trait. On l'omettait donc les autres jours. Les Prémontrés et les Carmes ont observé cet usage jusqu'à nos temps.[6] Hormis ces cas la répétition tomba bientôt partout en désuétude, et le Missel du concile de Trente a sanctionné[7] l'exécution du *Graduel* sans aucune

[1] Ordo rom. I, 26. Migne, Patr. lat. 78, 950.

[2] Amalaire, l. c. III, 11. Migne, Patr. 105, 1118.

[3] Thomasi l. c. XII, præf. 13.

[4] Cod. Brit. Mus. Addit. 17001.

[5] Migne, Patr. lat. 78, 1039. Cet Ordo est adressé au Cardinal Guido de Castello, plus tard (1148) Célestin II.

[6] Thomasi, l. c.

[7] Une erreur a été maintenue dans le Missel, dans le *Graduel* de la fête de S. Jean-Baptiste. Voici le texte de ce Répons : « Priusquam te formarem in utero, novi te : et antequam exires de ventre, sanctificavi te. ℣. Misit dominus manum suam et tetigit os meum et dixit mihi. » C'est logiquement inachevé. Primitivement, quand on reprenait le ℣, le sens était complet. Un *Graduel* manuscrit de Leipzig (13e s.) — Biblioth. de l'église S. Thomas, — prescrit expressément la répétition pour le répons ci-dessus.

reprise, telle qu'elle était pratiquée universellement sur la fin du moyen âge, tandis qu'elle a été maintenue pour l'*Introït*. Ainsi le *Répons-Graduel* n'est plus un *Répons* depuis longtemps, puisque rien n'est répété. C'est, sans doute, ce qui a le plus aidé à écarter l'ancienne dénomination et à faire prédominer celle de *Graduel* qui ne signifie plus rien sous le rapport musical. Aujourd'hui le *Graduel* est entonné par une ou deux voix, et continué par le chœur. Comme la fin dite par les solistes ne sonne pas bien, il est généralement d'usage que le chœur se joigne à eux pour cette conclusion. Cette pratique date encore de la fin du moyen âge; elle est déjà mentionnée dans le manuscrit anglais cité, avec cette addition qu'après l'intonation des paraphonistes le chœur répète tout.

Si, par exception,le *Graduel* avait plusieurs versets, on le répétait après chacun. Outre le *Répons-Graduel* « Ecce quam bonum » il faut ranger dans cette catégorie quelques chants qui de bonne heure étaient appelés *Traits*,quoique le témoignage des liturgistes ne permette nullement de douter que ce ne fussent des *Répons-Graduels* proprement dits; car ils prescrivent clairement les reprises carastéristiques de ces derniers, tandis qu'elles sont inconnues dans les *Traits* Mais, comme les chants en question se rapportent tous au Carême, le nom de *Trait* s'explique suffisamment. Tout d'abord, c'est le chant *Dñe exaudi* du Mercredi de la Semaine Sainte, appelé *Graduel* par les plus anciens manuscrits; par exemple ceux de Rheinau et de Monza.[1] Amalaire l'appelle *Répons*[2] et lui donne cinq versets dans son explication des cérémonies de ce jour.[3] Après chaque ℣ on

[1] Gerbert, *monum. vet. lit.* allem. I, 381 et Thomasi l. c. XII, 219.

[2] Amal. *de eccles. off.* I, 11. Migne, Patr. lat. 105, 1009 : « quarta feria post Palmas, quæ habet varietatem et adjectionem unius lectionis et *unius responsorii cum quinque versibus* »; et vers la fin du chap. : Responsorius secundus quinque versus habet. »

[3] D. Martène *Consuet. Corbeiens. Monas.* 3, 12, 32 : « feria IV seq. cantabunt duo monachi *tractum* ad magnam missam : *Dñe exaudi*; mox ut cantaverint primum ℣, conventus repetat eundem ℣; et post prædicti duo monachi alium ℣ cantabunt et conventus repetet tractum in medio, sc. *et clamor meus*, et sic usque in finem prædictus tractus cantabitur. Et post prædicti duomonachi iterum incipient principium primi ℣ de dicto tractu, et conventus cantabit eundum versum. »

reprenait en tout ou en partie le commencement comme dans un répons ; témoin, les *Consuetudines* du monastère de Corbie3 qui donnent à ce chant le nom de *Trait.* Même observation pour le chant « Domine audivi auditum » du Vendredi Saint qui est également appelé *Tractus* depuis le 10e siècle, tandis qu'auparavant il portait le nom de Répons ou Graduel; comme on peut le voir dans le *Sacramentaire gélasien*, dans Amalaire et dans les Antiphonaires de Rheinau et de Monza. Le Rituel de Corbie prescrit d'y répéter, après chaque verset, le chant initial en entier ou sa seconde partie. Le nom de *Trait* fut donné plus tard à ces deux chants uniquement, parce qu'alors le *Graduel* proprement dit n'avait plus qu'un seul ℣, et qu'ils présentaient une certaine analogie avec le *Trait*; mais ce dernier était plus long. Le livre de Monza donne également le nom de *Trait* au Répons « Beata gens. »

Si ces *Traits* sont des *Répons* proprement dits, tous ceux qui dans les manuscrits et les imprimés ont la même mélodie ou des thèmes empruntés, ne sont qu'improprement des *Traits.* Tels sont tous ceux du 2e mode. D'après leur structure et leur exécution connue ce sont des *Répons-Graduels* renfermant indubitablement de précieux restes du chant médiéval primitif. Le Carême d'ailleurs est aujourd'hui encore très riche en traditions fort anciennes.

Le *Répons-Graduel* était chanté à toutes les Messes pendant les premiers temps du moyen âge, car c'est le chant le plus ancien de la Messe. Plus tard seulement il fut remplacé par un *Alleluia* au temps pascal qui, depuis lors, en a deux. La semaine de Pâques toutefois a conservé le *Graduel* avant l'*Alleluia*, avec cette particularité que, chaque jour de cette octave, il commence par « Hæc dies » et emprunte tous ses versets au psaume 117. Ces *Graduels* se font donc suite et furent indubitablement d'abord un seul chant à plusieurs versets primitivement chantés en entier le jour de Pâques, mais plus tard distribués entre les jours suivants, quand les *Répons* de la Messe furent réduits à un seul verset[1].

[1] De bonne heure déjà un copiste a tiré le verset du Mardi *Dicant nunc qui redempti sunt* du ps. 106, méprise figurant déjà dans les livres de Monza et de Rheinau et demeurée intacte jusque dans nos livres d'au-

L'antiphonaire de la Messe du Cod. 339 de S. Gall renferme 118 *Graduels* différents, y compris ceux qui, plus tard, furent appelés *Traits*. Ils se rapportent à 181 Messes, dont quelques-unes, celles des Quatre-Temps, ont plusieurs *Graduels* à cause des nombreuses leçons qu'on y lit. Dans les Messes des Saints, on répète souvent le même *Graduel*. Au psautier appartiennent 104 textes de *Graduel*, 13 à d'autres livres de l'Ecriture-Sainte; un seul, « Locus iste » (Dédicace) n'est pas de la Bible.[1] Précisément les plus anciennes Messes du *Temporale* ont un *Graduel* psalmodique, ainsi que celles du *Sanctorale*. Celles dont le *Graduel* n'est pas tiré du psautier, doivent être d'origine postérieure. Cette conclusion ressort aisément du fait que le *Répons-Graduel* était primitivement un psaume responsorial. Comme la fête de la Dédicace fut instituée en 608 pour l'église Ste Marie des Martyrs, et[2] que la possibilité d'une abréviation du Graduel « Locus iste » n'était pas possible, il s'ensuit, une fois de plus, que l'abréviation du psaume *Graduel* a été faite avant 608.

Les manuscrits présentent une divergence intéressante dans les *Graduels* des Dimanches après la Pentecôte. En effet, un petit nombre donnent une série absolument différente de celle du cod. 339 de St Gall. Il est frappant que la divergence apparaisse déjà dans les deux manuscrits du 8e siècle; celui de Monza est identique à celui de St Gall; celui de Rheinau a ceci de particulier, que les textes sont pris, comme pour l'*Introït*, en série continue dans les psaumes. Ce dernier arrangement est, sans doute, le moins ancien et provient de la tendance à disposer les Graduels de même façon que les

jourd'hui. Peu de manuscrits ont le texte primitif du ps. 117 : *Dicat nunc domus Aaron quoniam in sæculum misericordia ejus*, p. ex. le Graduel *Compendiense* (Migne, Patr. lat. 78, 678) et un manuscrit dans Thomasi l. c. XII, 91. La méprise s'explique par la ressemblance des premiers mots. Le Graduel *Compend.* porte au Dimanche de Pâques tous les versets du ps. 117 qui ailleurs sont distribués par toute la semaine.

[1] Le seul texte métrique dans les manuscrits est le distique : «Virgo Dei genitrix quem totus non capit orbis, In tua se clausit viscera factus homo »; c'est le verset du Graduel « Benedicta et venerabilis. »

[2] Duchesne, *Liber pontific.* I, 317.

autres chants de ces Dimanches, dont les textes sont pris à la file dans le Psautier.[1]

Le verset est presque toujours emprunté au même livre biblique que le Graduel; c'est même une règle absolue, quand il s'agit du Psautier.

L'Alleluia.

L'Alleluia est le 2e chant qui suit les leçons de l'Ecriture-Sainte. D'après S. Jérôme[2] on chantait à Bethléem, déjà au 4e siècle, un psaume avec *Alleluia* entre les lectures, chaque Dimanche de l'année. *Alleluia* était la réponse du peuple à la psalmodie du soliste. Dans l'Eglise grecque, le *cherubikon*, comme on l'appelait, était prescrit pour toutes les Messes même le Vendredi-Saint et aux Messes des morts. Ce dernier cas semble justifié par la joie de l'Eglise à la mort du juste.[3] Le chant de l'*Alleluia* était tellement aimé dans l'Eglise d'Orient que les Grecs avaient des livres spéciaux nommés *Alleluiaria*.[4] Aujourd'hui encore les Coptes ou chrétiens d'Egypte en chantent qui durent un quart d'heure.[5]

Le pape S. Damase (368-384) l'introduisit dans la Messe romaine sur le conseil de S. Jérôme, son guide liturgique, afin d'imiter sciemment un usage rituel de Jérusalem.[6] D'abord il n'y en eut qu'à la Messe du jour de Pâques;[7] bientôt on le chanta (déjà au 5e siècle) pendant tout le temps pascal, et S. Grégoire-le-Grand étendit cet usage à tous les Dimanches et jours de fête, sauf les jours de carême et de pénitence. Dans sa lettre déjà citée où il justifie son ordonnance touchant le *Kyrie*, il rappelle l'usage introduit dans l'Eglise romaine par S. Damase et prend la défense de sa propre prescription de chanter l'*Alleluia* extra Pentecosten (c.-à-d. en dehors du temps de Pâques à la Pentecôte).[8]

---

[1] Voyez les deux séries de Grad. au Supplément de ce livre.

[2] Morin, *Origine du chant grégorien*, 57.

[3] Duchesne. *Origines* 196.

[4] Gerbert, *De cantu* I, 406.

[5] d'Ortigue, *Dict. du pl.-ch.* 109.

[6] Greg. M. *epist.* 9, 12 : « ut alleluia in ecclesia romana diceretur, de Hierosolymorum ecclesia ex B. Hieronymi traditione, tempore beatæ memoriæ Damasi traditur tractum. » Migne, Patr. lat. 77, 956.

[7] Duchesne, l. c. 160.

[8] Cf. ci-dessus chapître Ier.

Nous fondant sur les témoignages de S. Augustin et de Cassiodore nous avons admis comme vraisemblable que l'*Alleluia* de la Messe prégrégorienne avait un chant mélismatique fort étendu. Il est difficile d'établir le temps où s'introduisit l'usage d'adjoindre à l'*Alleluia* un ou plusieurs versets comme nous les trouvons dans les manuscrits. Mais comme aucune Messe grégorienne ne présente d'*Alleluia* sans verset, celui-ci doit faire partie de l'arrangement de S. Grégoire lui-même, c.-à-d. qu'il ne saurait lui être postérieur. Il est, en outre, intéressant de constater que les manuscrits varient d'une façon frappante dans le choix de leurs versets, tandis que les autres chants de la Messe sont les mêmes, pour le texte et la mélodie, dans tous les pays de liturgie romaine. C'est un fait facile à vérifier. Ces variantes se trouvent même dans la semaine de Pâques. Ils sont particulièrement remarquables dans les Messes des Dimanches après la Pentecôte qui, nous l'avons vu, n'ont l'*Alleluia* que depuis S. Grégoire. Ces derniers avec leurs versets ne sont pas marqués à leur place après l'*Introït* et le *Graduel*, mais dans un supplément à la fin des manuscrits; les textes des versets sont pris à la file dans les psaumes, de façon qu'ils se succèdent de Dimanche en Dimanche suivant l'ordre du psautier.[1] Pour les autres jours le choix de l'*Alleluia* était parfois libre; ainsi le Graduel de Rheinau porte pour la Vigile de Noël quand elle tombe sur un Dimanche, la rubrique suivante : un *Alleluia* de l'Avent au choix.[2] On n'a cessé de composer des mélodies alléluiatiques jusque fort avant dans le moyen âge, tandis que pour les autres chants on s'en est toujours tenu à la tradition.

Cette diversité dans les versets alléluiatiques, déjà caractéristique dans les plus anciens manuscrits, ne s'explique que de la façon suivante : S. Grégoire, en déterminant ce

[1] Cf. Cod. St. Galli 339, p. 126 seq., cod. Einsied. 121, p. 343 seq., cod. Einsied. 113, p. 199 seq.

[2] Gerbert, *Monum. vet. lit.* Allem. I, 365. De même le Graduel de Monza ne porte aucune mention spéciale pour les Dimanches après la Pentecôte; le choix de l'*Alleluia* était libre, peut-être parmi ceux de la Semaine de Pâques. Pour la Messe de S. Vital : *Alleluias* quale volueris.

chant comme partie régulière de la Messe romaine, n'en fixa pas tous les détails. La liberté laissée pour le choix des versets témoigne de leur origine postérieure. Si donc les versets d'*Introït*, etc. consignés dans les manuscrits sont les restes d'un psaume primitivement usité, ceux des *Alleluias* doivent leur origine à la tendance contraire. On a dû avoir des motifs d'ajouter des paroles aux jubilations alléluiatiques; nous n'en voyons pas d'autres que l'extension primitive de ces chants de la Messe. L'ordonnateur de la liturgie a dû en trouver les mélismes si riches qu'il crut bon d'y ajouter des versets psalmodiques pour rendre ces luxuriantes mélodies plus conformes à la liturgie, au lieu de les abréger, de les mutiler.

La forme même moins mélismatique des *Alleluias* médiévaux provoquait les liturgistes à trouver partout des significations mystiques. Amalaire y voit un avant-goût de la béatitude éternelle : « la jubilation, que les *cantores* appellent séquence nous représente cet état dans lequel nous n'usons plus des paroles du langage, mais où un esprit communique librement avec l'autre. »[1] Dans le même ordre d'idées sont les réflexions d'Etienne d'Autun : la brièveté du texte et la longueur de la mélodie lui indiquent l'impuissance du langage humain à exprimer ce que l'esprit ne peut même pas concevoir en pensées.[2] Pour les liturgistes la joie exubérante de l'*Alleluia* mettait dans l'ombre le *Répons-Graduel* qui le précède; quelques-uns voyaient même dans celui-ci un chant de pénitence et de deuil, idée que rien ne justifie et qui d'ailleurs est relativement peu ancienne. Ainsi l'abbé Rupert de Deutz (12e siècle) dit[3]: « Au *Graduel*, chant

[1] Amalar. *de off. eccles.* III, 13, Migne, Patr. lat. 105, 1122 : « *Alleluia* quod cantatur per festos dies in recordatione æternæ lætitiæ; » et ailleurs III, 16 ibid. 1123 : « Hæc jubilatio, quam cantores sequentiam vocant, statum illum ad mentem nostram ducit, quando non erit necessaria locutio verborum, sed sola cogitatione mens menti monstrabit, quod retinet in se ». D'après ce passage le chapitre 7 du 2e Ordo Romain a subi une interpolation : les mots « sequitur jubilatio quam sequentiam vocant » ne se trouvent que dans les éditions imprimées.

[2] *De sacrament. alt.* c. 12. Migne, Patr. lat. 172, 1284 : « Verbum est breve, sed longo protrahitur pneumate. Nec mirum, si vox humana deficit ad loquendum, ubi mens non sufficit ad cogitandum. »

[3] Rupertus, Tuitens. *de div. off.* I, 35. Migne, Patr. lat. 170, 29 seq.

de deuil, succède l'*alleluia* de la joie, et en cherchant à exprimer la grande consolation réservée aux affligés, nous jubilons plus que nous ne chantons, étendant une brève syllabe d'un mot en plusieurs neumes ou groupes de neumes, afin que l'esprit soit saisi par les sons mélodieux et dirigé vers les Saints jubilant dans la gloire, où règne la vie et où il n'y a plus de mort. » Durand ajoute (13e siècle)[1] : « *Alleluia* est bref dans le langage, long dans le pneuma, car cette joie est trop grande pour pouvoir être exprimée en paroles ».

L'*Alleluia* qui, avec le *Graduel* doit être rangé parmi les chants responsoriaux, se dit ainsi : le soliste chante *alleluia*, que le chœur reprend; le soliste continue par le ou les versets, après chacun desquels le chœur redit *alleluia*. Contrairement au *Graduel*, la répétition de l'*Alleluia* après le verset est resté en usage pendant tout le moyen âge et s'observe encore aujourd'hui, en sorte que c'est un véritable *cantus responsorius* comme autrefois. Cette règle ne demeura pas sans exceptions : ainsi le Ier Ordo Romain permet déjà d'omettre la répétition les jours ordinaires.[2] L'exemple le plus connu s'en trouve au *Confitemini* du Samedi-Saint et de la Vigile de la Pentecôte; la répétition de l'*Alleluia* après le verset y est omise sans doute parce que le *Trait* « Laudate Dominum » suit immédiatement après. C'est de là que cette façon de faire aura été transférée à l'*Alleluia* semblable des Rogations, bien qu'ici il ne soit pas suivi d'un autre chant que celui de l'Evangile.[3] Mais à l'origine la répétition a dû être de règle ces jours-là, car un ancien Ordo les prescrit expressément.[4] Le Missel du concile de Trente n'a fait que sanctionner la coutume de la fin du moyen âge.

Le soliste de l'*Alleluia* déposait la chasuble (planeta) avant de monter à l'ambon; la règle générale lui prescrivait de chanter en aube.[5] Il occupait à l'ambon un degré infé-

[1] Durand, évêque de Mende, dans Gerbert, *de cantu* I, 407.

[2] Migne, Patr. lat. 78, 950 : « Alleluia... in quotidianis diebus, si voluerint, tantum prima dicitur. »

[3] Dans ces cas la répétition était omise aussi après le verset du Graduel.

[4] Thomasi XII, *præf.* 18, *Ordin. Canon. regul. S. Laudi* Rotomag.

[5] Amal. *de eccl. off.* 3, 15. Migne, Patr. lat. 105, 1122.

rieur et se tournait vers l'Orient, tandis que le degré supérieur était réservé au lecteur de l'Evangile.[1]

Le rite fixé pour l'Eglise romaine par Grégoire I nous est resté dans ses parties essentielles; la seule modification a été plus tard la suppression de l'*Alleluia* depuis la Septuagésime, ce temps ayant été ajouté à la période de pénitence. Une ordonnance postérieure a dû remplacer, aussi, nous l'avons dit déjà, le *Répons-Graduel* par un nouvel *Alleluia* depuis le Dimanche de Quasimodo jusqu'à la Trinité.

Dans l'Eglise de Milan on chantait le « *versus in Alleluia* » avant l'Evangile comme à Rome,[2] en Espagne, au contraire, après l'Evangile.[3] Ce chant y était appelé *Laudes*. Les évêques espagnols veillaient avec un soin jaloux sur cette particularité de leur liturgie et en prirent la défense, au concile de Tolède en 633,[4] contre l'irruption de la coutume milanaise (ou romaine). Ils y protestèrent également contre l'*Alleluia* en Carême, usage sans doute de provenance grecque.

Les manuscrits nous présentent généralement l'*Alleluia* joint à un seul verset; on n'en trouve deux qu'exceptionnellement. Le Graduel de Rheinau ajoute encore le verset *Epulemur in azymis* à celui de *Pascha nostrum* du Dimanche de Pâques; de même, le Cantatorium de Monza ajoute en outre le verset *Beatus es Simon* pour la fête de S. Pierre. Le codex 339 de S. Gall marque deux versets aux *Alleluias* ℣. *Lætatus sum.* (℣. *Stantes erant*). *Allel.* ℣. *Nimis honorati sunt* (℣. *Dinumerabo eos.*) *Allel.* ℣. *Te decet hymnus* (℣. *Re-*

[1] 2e Ordo rom. 7. Migne, Patr. lat. 78, 971; 6e Ordo 5. Migne ib. 991.

[2] Pour la manière de le chanter cf. Beroldus : « notarius jussu primicerii sui tollit tabulas de altari vel de ambone, indutus camisio canit *Alleluia* in pulpito bis ante versum, et magister scholarum incipit, et lectores deinde canunt *Alleluia* et *versum* et *Alleluia* similiter. Post versum vero idem notarius dicit *Alleluia*. Tunc magister scholarum canit melodias cum pueris suis, tacentibus lectoribus. Et notandum quia notarius semper canit *alleluia* in dominicis diebus, excepto in Natale Domini et in Epiphania et in Resurrectione et in Pentecosten et in dedicatione majoris ecclesiæ, in quibus diaconi cantant, præcedentibus eos notariis... excepto die carnelevalis, in qua pueri cantant. Ordo Beroldi, ed. Magistretti, p. 50.

[3] Isidor. de off. I, 13. Migne, Patr, lat. 83, 750.

[4] Gerbert, *de cantu* I, 404.

plebimur). *Allel.* ℣. *Venite exsultemus.* (℣. *Præoccupemus*); de plus, dans le cod. 121 d'Einsiedeln, les *Allel.* ℣. *Angelus Domini* (℣. *Respondens Angelus*). *Allel.* ℣. *Lauda Hierusalem* (℣. *Qui posuit*). *Allel.* ℣. *In exitu Israel* (℣. *Facta est Judæa*). *Allel.* ℣. *Laudate pueri* (℣. *Sit nomen Domini*). Quelques-uns ont conservé leurs versets pendant tout le moyen âge; on en trouve encore dans les plus anciens imprimés, par exemple dans les Graduels de Strasbourg (1510) et de Bâle (1511). Le Missel du concile de Trente a supprimé tous les seconds versets; depuis lors tous les *Alleluias* de la Messe n'en ont plus qu'un.

Le manuscrit 339 de S. Gall présente 95 chants différents pour l'*Alleluia*. L'*Alleliua* (℣. *Laudate Dominum*) est noté de deux façons. De ces textes, 70 sont tirés du Psautier, 14 des autres livres bibliques; 11 seulement ont une autre origine.[1] On voit qu'ici également les psaumes ont la part du lion. Notons surtout le fait que dans les plus anciens manuscrits les *Alleluias* sont partagés en deux groupes : le premier, dans le corps du livre, chaque *Alleluia* étant marqué après le Graduel de la Messe respective; le second, en supplément à la fin du volume, qui comprend d'abord les *Alleluia* pour les Dimanches après la Pentecôte suivant l'ordre du Psautier; ensuite, une série de ceux qu'on pouvait choisir pour les Confesseurs, les Martyrs, les Apôtres, les Vierges, etc.[2] Le premier groupe est sans doute le plus ancien; l'autre a donné naissance au Commun des Saints en ce sens que, plus tard, on

[1] Ce sont les suivants : 1. *Allel.* ℣. *Veni Domine* (Vig. Nativ.) dont la première moitié concorde avec Habac. II, 3. Le tout paraît bien être traduit du grec. Ceci est plus que vraisemblable pour 2. *Allel.* ℣. *Dies sanctificatus* (Nativ. 3. Missa); 3. *Allel.* ℣. *In resurrectione* (Oct. Pasch.) et 4. *Surrexit altissimus* (fer. IV. p. Pascha); 5. *Allel.* ℣. *Benedictus es Dei filius* (Dom. II. post Albas); 6. *Allel.* ℣. *Dilexit Andream* (in f. S. Andreæ, conjonction des paroles *Dilexit Andream Dominus* avec ces autres : *in odorem suavitatis*, formule fréquente surtout dans les livres de Moïse); 7. *Allel.* ℣. *Elegit te dominus* se rattache au Deutéron, VII, 6 ou XIV, 2; 8. *Allel.* ℣. *Justus germinabit* est basé sur Isaïe XXVII, 6 ou Osée XIV, 6. Ensuite 9. *Allel.* ℣. *Te martyrum candidatus* est tiré du *Te Deum;* 10. *Allel.* ℣. *Egregia sponsa* est une poésie libre; 11. *Allel.* ℣. *Salve crux* (S. Andr.) de même, ou bien tiré des Actes de cet Apôtre.

[2] Cf. au supplément les séries d'*All.* du cod. 339 de S. Gall. etc.

a mis ensemble, outre les chants alléluiatiques, tous les autres encore pour chaque classe des Saints. Les nouveaux *Alleluias* si nombreux dans les manuscrits du 14e et du 15e siècle s'écartent pour le texte systématiquement de la Bible; surtout du Psautier, ces deux sources officielles où l'Eglise aime à puiser sa prière et l'inspiration de son chant. A cet indice, on reconnaît la décadence de la composition liturgique.[1] A partir de cette époque les mélodies se meuvent toujours davantage dans les tonalités apparentées avec celles d'aujourd'hui.

Le Trait.

Aux jours de deuil et de pénitence ainsi que les Samedis de Quatre-Temps l'*Alleluia* est remplacé par le *Trait*. « Le préchantre monte à l'ambon avec le *Cantatorium* et chante le *Répons*; ensuite, si c'est prescrit par le Temps (de l'année liturgique), l'*Alleluia*, sinon le *Trait* », dit le 1er Ordo romain.[2] L'*Alleluia* et le *Trait* s'excluent donc l'un l'autre. Toutefois, nous trouvons les deux au Samedi-Saint. D'après le 3e Ordo le soliste du *Trait* (ou de l'*Alleluia*) doit être un autre que celui du *Graduel*.[3] Le *Trait* est toujours un *solo* jamais interrompu par des additions antiphoniques ou responsoriales. Il se déroule donc sans discontinuité du commencement à la fin. Thomasi rapporte cette dénomination à l'adverbe latin *tractim*, d'un trait, sans interruption,[4] et fonde son explication sur Amalaire qui distingue le *Graduel* du *Trait* en ce que dans le premier le chœur répond au soliste, ce qui n'a pas lieu dans le second.[5] Toutefois, on a rapporté de bonne heure cette appellation à la manière de

[1] Cf. les textes cités par W. Howard Frère dans l'introduction du Graduel Salisb.

[2] Migne, Patr. lat. 78, 942.

[3] Ibid. 78, 979.

[4] Thomasi, l. c. XII *præf.* 19. Le mot *tractim* désigne aussi un simple récitatif par opposition au chant modulé; ainsi on dit de Rodolphe, moine belge de S. Trond (12e s.), qu'il était fort zélé à l'office de jour et de nuit "et de psalmis *tractim* cantandis et *cantu dulci æque modulando*." Gerbert, *de cantu* I, 576. Le cod. 359 de S. Gall (éd. Lambillotte p. 54) porte la mention *tractus cantus*.

[5] Amal. *de off.* 3,12. Migne, Patr. lat. 105, 1121 : « Hoc differt inter responsorium cui chorus respondet, et tractum cui nemo. »

dire ce chant; à savoir, une exécution lente, tirée en longueur, traînante même, répondant ainsi au caractère pénitentiel des jours où on le disait.

De ce que le *Trait* ne se trouve jamais joint à un *Alleluia* (sauf le Samedi-Saint « ob specialem causam», Durand de Mende conclut que le *Trait* est plutôt un chant funèbre que le *Graduel.*[1] D'après Hugues de S. Victor, le *Trait* « qui exprime des gémissements et des lamentations, signifie les larmes des Saints. Il est ainsi nommé parce que les Saints tiraient leurs plaintes du plus profond de leur cœur en gémissant.»[2] Cette explication ne touche pas la question essentielle; car, nous avons déjà constaté que la plupart des *Traits* étaient des *Répons-Graduels* et ne reçurent le nom de *Traits* qu'à l'époque où s'était perdu le souvenir des Graduels à plusieurs versets, tandis qu'on leur laissa longtemps encore la manière de chanter particulière aux Répons-Graduels.En plus, si le Trait était un chant de tristesse,comme tel on n'aurait guère un Trait qui a les paroles *Laudate Dominum.*

Tous les Traits sont du 2e ou du 8e mode, les textes changent mais les mélodies restent sensiblement les mêmes. On y retrouve l'influence grecque en ce sens que, d'après les Ordos Romains,[3] les *Traits* du Samedi-Saint, intercalés dans les prophéties, se chantaient d'abord en latin, ensuite en grec.

Par leur versets les *Traits* se rangent parmi les chants les plus étendus de la Messe. Le *Trait, Qui hahitat,* du 1er Dimanche de Carême rappelle le psaume complet d'autrefois; il comprend tous les ℣℣. du psaume 90 et est le seul chant de la Messe qui ait conservé le psaume en entier. Le *Trait, Deus, Deus meus,* du Dimanche des Rameaux comprend la plus grande partie du psaume 21. Tous les autres sont écourtés et n'ont plus que les trois,deux et même un seul verset. Cette extension du *Trait* est une preuve de son antiquité; bien plus, si on se représente ses rapports étroits avec le Répons-Graduel, on est tenté de croire que le *Tractus* des manuscrits médiévaux nous *présente les derniers vestiges du psaume graduel primitif.* Sa forme mélodi-

[1] Gerbert, *de cantu* I, 403.
[2] Hug. de S. Victor, *Spec. eccl.* 7. Migne, Patr. lat. 177, 359.
[3] Ordo rom. I, 40. Migne, Patr. lat. 78, 955.

que pourrait nous révéler celle de tous les psaumes-répons avant l'abréviation. Il est donc vraisemblable que ce sont d'antiques et vénérables monuments du chant liturgique latin renfermant *les formes mélodiques de la psalmodie-solo* de la Messe telles qu'elles étaient usitées *en Italie au* 4e *et au* 5e *siècle.* Plus tard les solistes se mirent à les orner de mélismes encore plus qu'ils ne l'étaient déjà; et, cette innovation amena l'abréviation du psaume. Ce qui corrobore surtout cette opinion, c'est le fait que, bien avant dans le moyen âge, tous les textes du *Trait* sans exception sont empruntés au Psautier ou aux Cantiques. Des 20 chants désignés comme *Trait* dans le codex 339 de S. Gall (sauf les 3 *Répons Graduels* « De necessitatibus » « Domine audivi » « Domine exaudi »), 17 ont des textes psalmodiques, (y compris le cantique « Sicut cervus » du psaume 41); les trois autres sont tirés des cantiques. Quand on écourta le psaume graduel, la psalmodie primitive ne fut donc plus permise que pour le Carême. Nos plus anciens livres de chant ne renferment de *Trait* que pour les Dimanches depuis la Septuagésime jusqu'aux Rameaux, pour le Mercredi des Cendres, pour le Mercredi, le Vendredi et le Samedi de la Semaine-Sainte, ainsi que pour les fêtes des Saints qui tombent à cette époque, comme dans le Graduel de Monza le *Trait* « Desiderium » pour la fête de S. Valentin, et le *Trait* « Beatus vir » pour le jour de S. Félix. Plus tard, il fut d'usage de chanter le *Trait* aussi les jours de férie en Carême; toutefois on ne composa point de chants nouveaux; on se servit de ceux qui existaient déjà.

Dans la série des chants appelés *Traits* il faut ranger un cantique dont la mélodie présente beaucoup d'analogie avec celles des *Traits*, à savoir le « Benedictus es. »

Ce chant des trois enfants dans la fournaise appartient sûrement à la plus ancienne forme de la liturgie latine. Dans la mozarabe, c'était une partie tellement essentielle de la Messe, que le concile de Tolède[1] se vit obligé d'en accentuer l'obligation pour les Dimanches et les fêtes, menaçant d'excommunication tous les prêtres qui ne le réciteraient

[1] Le concile dit expressément : « Hymnum..... quem ecclesia catholica per totum orbem diffusa celebrat. » Gerbert, *de cantu* 1, 400.

pas. Cette ordonnance concernait la Gaule autant que l'Espagne. Pareillement, la liturgie de S. Germain de Paris prescrit la *Benedictio*[1] après la 2e lecture biblique. Cette appellation vient sans doute de la fréquente répétition du mot *Benedicite* dans ce cantique. Plus tard, elle tomba en désuétude; et, le Missel mozarabe du moyen âge ne la mentionne plus qu'une ou deux fois, par exemple pour le 1er Dimanche du Carême.[2] Dans le *Lectionarium* gallican elle est marquée à Noël après la prophétie; de même au Samedi-Saint[3], jour où Amalaire entendit ce chant à Tours.[4] Dans la Messe romaine on ne la trouve plus qu'aux Samedis des Quatre-Temps, usage qui, peu à peu, a prévalu sur les autres.[5]

Après les chants intercalés entre les lectures bibliques vient

le Credo.

C'est en Orient d'abord que le symbole nicéo-constantinopolitain a pris place dans la Messe.[6] De l'Eglise grecque, il passa dans la liturgie mozarabe par décision des évêques

[1] Duchesne, origines 186. C'est aussi dans cette acception qu'il faut prendre le mot Benedictio dans S. Isidore (*epist.* 25, 1) : « Ad psalmistam pertinet officium canendi, *dicere benedictiones*, laudes, sacrificium, responsoria et quidquid pertinet ad peritiam canendi. » Il ne s'agit point ici du *Benedicamus Dño*, comme le croit Durand dans son *Rationale* II, 3.

[2] Gerbert, *de cantu* I, 401.

[3] Gerbert, *de cantu* I, 401.

[4] Amal. *de off.* IV, 17. Migne Patr. lat, 105, 1195.

[5] Walafrid Strabon (*de reb. eccl.* 22) croit qu'à Rome on ne chantait l'hymne *Trium puerorum* qu'aux jours à 12 leçons *propter multiplicationem officiorum.*

[6] Le symbole des Apôtres n'a vraisemblablement pas été en usage à la Messe, mais bien dans d'autres circonstances liturgiques; on le trouve dans quelques manuscrits, par exemple, Cod. S. Galli 381, Cod. 97 de Rheinau à la bibliothèque cantonale de Zurich, dans des manuscrits anglais (cf. *Troparium de Winchester*, éd. de la Bradshaw-Society, p. 601) en langue grecque, mais en lettres latines et notation neumatique. D'où il résulte qu'on le chantait tout comme le *Credo* de la Messe, et qu'on ne se contentait pas de le réciter simplement. Dans le manuscrit de Rheinau il est ainsi conçu (p. 36) : Pisteuo is theon patera, pantocratora, piitin uranu ke gis. Ke is ison christon, ton yon autu, ton monogeni Kyrion imon. Ton sillisthenta ek pneumatos agiu, genithenta ek marias tis parthenu. Pathonta epi pontiu pilatu, staurothenta, thanonta ke taphenta, katelthonta is ta katotata, triti ti imera anastanta apo

espagnols réunis au Concile de Tolède en 589.[1] On ne l'y chantait pas après l'Evangile, mais le prêtre l'entonnait tenant la sainte Hostie dans ses mains à l'Elévation. Les Clercs et le peuple entier le continuaient.[2] La Messe ambrosienne également l'admit sous le nom de *Symbolum Dominicale*, comme en témoigne l'ancien Ordo de cette liturgie; toutefois, il y figure après l'offertoire. Dans la Messe ambrosienne se trouve encore, après l'Evangile, un chant que n'ont pas les autres liturgies latines; l'*Antiphona post Evangelium*.[3] Beroldus, auteur milanais du 12e siècle, en fait la description suivante : « l'archevêque ou le prêtre l'entonne, et le chœur continue jusqu'à *Et homo factus est*, après quoi le Magister scholarum l'achève avec ses enfants.[4] » En Gaule, en Allemagne, le *Credo* était chose connue à la Messe, comme nous l'apprenons par l'entretien des envoyés de Charlemagne avec le Pape Léon III à Rome. Ils s'appuient sur la permission formelle donnée par le Pape de chanter le *Credo* pendant la Messe.[5] Suivant Amalaire,[6] le peuple entier en Gaule prenait part au chant du *Credo*. Le 2e Ordo Romain en témoigne pour la Messe romaine,[7] Walafrid Strabon, pour le IXe siècle.[8] Bientôt après il paraît en avoir disparu, jusqu'à ce qu'il y fût définitivement fixé sous Benoît VIII. C'est ce que nous raconte un témoin oculaire, Bernon, abbé de Reichenau[9] qui se trouvait à Rome en 1014 avec l'empe-

ton necron. Anelthonta is tus uranus, katezomenos en dexia theu patros pantodinamu. Er ki theu erchomenon krine zontas ki nekrus. Pistheuo is to pneuma to agion, agian ecclesian katholikin, agian kenonian, aphesim amartion, sarkos anastasin, zoin euonion amen.

[1] Secundum formam orientalium ecclesiarum, dit le concile au 11e Canon. Gerb. *de cantu* I, 426.

[2] Gerbert *de cantu* I, 426.

[3] Ceriani, *Notitia liturg. ambros. ante sæc. med.* XI, Milan 1895, p. 5.

[4] Magistretti, *Beroldus*, Milan 1894, p. 53.

[5] Gerbert, *de cantu* I, 427.

[6] Amal. *ecloga de off. miss.* (Migne, Patr. lat. 105, 1323) : « Postquam decimus locutus est populo suo, fas est, ut dulcius et intentius profiteatur credulitatem suam; sicque convenit populo, post Evangelium intentionem credulitatis suæ præclaro ore proferre. »

[7] Migne, Patr. lat. 78, 972 : « post lectum evangelium... ab episcopo *Credo in unum Deum* cantatur. »

[8] Walafrid Strabo *de reb. eccles.* 22. Migne, Patr. lat. 114, 947.

[9] Migne, Patr. lat. 142, 1056.

reur Henri II. Au 2e chap. de son écrit *De quibusdam rebus ad Missam pertinentibus* où il établit son opinion sur le *Gloria*, il fait remarquer que, jusqu'à son temps, le *Credo* ne figurait pas dans la Messe romaine. L'empereur ayant demandé pourquoi on ne chantait pas le *Credo*, les Romains répondirent que l'Eglise romaine n'avait jamais été contaminée par l'hérésie, tandis que les autres Eglises avaient plutôt besoin de le chanter, parce qu'elles pouvaient parfois être souillées par l'erreur. Sur quoi l'empereur pria le Pape de faire désormais chanter le *Credo* à la Messe solennelle, ce que le Pape accorda bénévolement. Malgré cela, ou plutôt précisément à cause de son introduction tardive, le *Credo* n'a jamais été considéré que comme une partie décorative de la Messe. Le 6e Ordo Romain laisse à l'évêque la liberté de prêcher après l'Evangile, ou, s'il ne le fait pas, d'entonner[1] à haute voix le *Credo in unum Deum* que le chœur entier (des clercs à l'autel) doit alors continuer. Une disposition du 11e Ordo nous apprend que le chant du *Credo* n'était pas une fonction des cantores. Pour la Messe de Noël il dit : « le Pontife entonne le *Credo*, et les Basilicarii répondent et continuent. Le primicier et la Schola chantent ensuite les *Offerenda.* » Les Basilicarii distingués ici des cantores sont les suivants du célébrant entourant l'autel.[2] C'est ce que nous trouvons encore au 13e siècle dans l'explication de la Messe du Pape Innocent III : il est dit qu'à la Messe papale le *Credo* n'est pas chanté par le chœur, mais à l'autel par les sous-diacres.[3]

De même que le *Gloria*, le *Credo* ne figure pas à toutes les Messes, mais seulement à celles des dimanches et des fêtes. L'un et l'autre se chantaient souvent aussi en grec, et cela jusque fort avant dans le moyen âge. Dans quelques manuscrits de S. Gall, nons l'avons dit déjà, nous le trouvons en langue grecque, mais en lettres latines.

Le chant du *Credo*, tel que nous le donnent les manuscrits et qu'on l'exécutait au moyen âge, est un simple récitatif sans aucun ornement mélodique. Comme d'ailleurs la plupart des versets se rangeaient dans le même type de récita-

[1] Migne, Patr. lat. 78, 992.
[2] Migne, Patr. lat. 78, 1033.
[3] Innocentius *de myster. miss.* II, 52. Migne, Patr. lat. 217, 830.

tion, ce chant était très facile à apprendre. Ce procédé s'imposait, puisque ce chant n'était pas une fonction de la Schola, mais de tous les ecclésiastiques présents autour de l'autel. Vers la fin du moyen âge parurent des mélodies en notes brisées, c.-à-d. en groupements plus rapides. Toutefois les Ordres sévères, par exemple les Chartreux, conservèrent le récitatif ancien. Contrairement aux autres parties de l'*Ordinarium Missæ*, pour lesquelles le moyen âge postérieur composa un assez grand nombre de chants variés, le *Credo*, dans les manuscrits et dans les plus anciens imprimés, nous apparaît rarement avec une mélodie autre que celle de l'ancien récitatif.

Il paraît que vers la fin du moyen âge la longueur du *Credo* fut trouvée gênante dans quelques églises, surtout en Allemagne. Des livres de chant manuscrits, par exemple le cod. 546 de S. Gall, comme aussi des imprimés, par exemple le Graduel d'Augsbourg (Bâle 1511), renferment, outre le *Credo* complet, des chants écourtés. Ce fait est d'autant plus surprenant que, précisément l'Allemagne, à cette époque et plus tard encore, s'est montrée plus fidèle gardienne du chant grégorien que la France et l'Italie. Il est surtout singulier que de pareilles abréviations se trouvent dans un manuscrit de S. Gall ne provenant pas de l'étranger (comme le cod. 383 de la même Bibliothèque), mais rédigé par un habitant du monastère sur l'ordre d'un abbé (Franz Gaisberg), comme l'indique une note du manuscrit lui-même. Des trois chants du *Credo* de ce manuscrit 546, le 3e porte simplement «Amen» après «Et homo factus est.» Le Graduel d'Augsbourg renferme même plusieurs *Credo* abrégés. Le 1er conclut comme celui de S. Gall, le 2e après « sepultus est, » le 3e passe de «Crucifixus» à «Confiteor.» Il est superflu de souligner la pauvreté de sens liturgique révélée par de pareils procédés qui, d'ailleurs, ont passé aux siècles postérieurs. Ce sont les avant-coureurs des tempêtes déchaînées à partir de la seconde moitié du 16e siècle contre le chant liturgique du moyen âge.

CHAPITRE SIXIÈME.

Les chants pendant le Saint Sacrifice.

Les lectures finies, le Sacrifice commence : c'est la Messe proprement dite. Le célébrant adresse aux assistants le salut *Dominus vobiscum* et les invite à prier avec lui[1]; puis il accomplit les cérémonies prescrites pour l'Oblation, pendant lesquelles le chœur chante

l'Antienne de l'*Offertoire*.

Ce chant est fort ancien : il existait dès la 1re moitié du 5e siècle. S. Augustin nous rapporte lui-même[2] qu'il introduisit dans l'Eglise d'Afrique « la coutume de chanter des hymnes tirées du livre des psaumes avant l'offrande des dons comme aussi pendant la distribution des choses offertes. » Etait-ce un usage milanais ou romain qu'adoptait S. Augustin? On ne saurait le dire positivement, mais son absence de la Messe romaine du Samedi-Saint[3] semble indiquer que la liturgie romaine ne le connaissait pas dès le principe[4]. Cependant, il est naturel qu'on plaçait bientôt un chant à cette partie de la liturgie pour fixer l'attention des

[1] Il est difficile de dire quand a disparu de la Messe la prière qui suivait le mot *Oremus*. Peut-être depuis qu'on récitait à l'autel les textes chantés par le chœur; le célébrant avait alors devant lui deux textes, et on s'est sans doute décidé pour le plus récent. Mais il est surprenant que le mot *Oremus* ait été conservé alors que le texte de l'Offertoire a très rarement le caractère déprécatoire comme celui de la Messe des Morts *Domine* JESU CHRISTE.

[2] Un certain Hilarus s'éleva contre cette innovation, ce qui donna lieu à un écrit de S. Augustin (contra Hilarum), justifiant sa manière d'agir. C'est un ouvrage malheureusement perdu qui devait renfermer sûrement de précieuses données sur l'histoire du chant sacré. August. *Retract.* II, 11. Migne, Patr. lat. 32, 634.

[3] Les liturgistes en ont cherché une explication de leur façon; par exemple Alcuin : « Quod autem post Evangelium non cantatur offerenda et cantores tempore Sacrificii silent, ad memoriam reducitur Sacrificium seu silentium mulierum. » Migne, Patr. lat. 78, 379.

[4] Berno Augiensis ne sait rien de précis sur l'introduction de l'Offertoire : « Quamvis a prioris populi consuetudine in usum christianorum venire dicatur, tamen quis specialiter addiderit, aperte non legimus. De quibusdam ad missam pertinentibus, » cap. I. Migne, Patr. lat. 142, 1058.

fidèles pendant l'oblation des offrandes, puisque le rite primitif favorisait un certain bruit distrayant. C'est ainsi que toutes les liturgies latines, depuis le moyen âge primitif, ont une pièce de chant suffisamment développée pour remplir l'espace de temps que durait l'offrande du peuple. En Espagne on l'appelait *Offertorium* ou *Sacrificium*[1]; les monuments des liturgies Milanaise et Romaine lui donnent le nom d'*Offerenda* ou *Offertorium* avec ou sans indication de chant antiphonique (*Antiphona ad Offerendam* ou *ad Offertorium*). Dans la liturgie Gallicane de S. Germain de Paris ce chant s'appelle *Sonus* ou *Sonum*[2] et n'était sans doute autre chose qu'un *Alleluia*.

La cérémonie des offrandes du peuple, après avoir été d'abord universelle, a bientôt disparu des liturgies orientales, mais s'est longtemps maintenue dans les latines. Comme nous l'apprennent les Ordos Romains, le peuple à Rome offrait du pain et du vin; les clercs et les prêtres faisaient de même. Le Pape, quand il célébrait, devait faire, lui aussi, son offrande; les chantres ne présentaient que l'eau à mélanger au vin[3]. Entouré des prêtres et des évêques, le Pape recevait le pain, l'archidiacre le vin. Ensuite on faisait deux parts de toutes les offrandes : l'une était remise au Pontife et ensuite consacrée; la seconde, — le nombre des assistants ayant permis de déterminer ce qu'il fallait pour la consécration et la communion — recevait, après l'Elévation, une bénédiction particulière. La formule s'en est conservée au Canon de la Messe jusqu'à nous; le prêtre la prononce sur les Espèces consacrées bien qu'elles n'aient plus besoin de bénédiction. Le rite de l'Offertoire se terminait par l'ablution des mains du célébrant; elle se trouve encore aujourd'hui dans la Messe.

Le caractère mélodique du chant offertorial était déterminé par sa place liturgique. Comme tous les chants qui

[1] Ainsi Vasæus dans le *Chronicon Hisp.* ad ann. 717. Gerbert, *de Cantu*, I, 431. — [2] Migne, Patr. lat. 72, 92.

[3] Ordo Rom. I, 13-14. Migne, Patr. lat. 78, 943. Cf. aussi Ordo V, 8; ibid. 988. On faisait de même au pays des Francs; Amal. *de off.* III, 19; Migne, Patr. lat. 105, 1131 : « Cantores propter instantem necessitatem cantandi non habent licentiam huc illucque discurrendi, ut singuli offerant cum cæteris... Populus offert vinum, cantores aquam. »

accompagnent des cérémonies, c'était d'abord un psaume chanté alternativement par les deux moitiés du chœur. Comme il fallait un chant proportionné à la durée de l'offrande et que les chantres devaient également offrir leurs dons, on en vint de bonne heure à modifier le caractère du chant. Cette modification s'était faite sûrement avant Grégoire-le-Grand. On trouva plus pratique de confier le chant des versets non au chœur, mais à un soliste. Comme au moyen âge on avait un sentiment très vivace de l'influence des choses liturgiques sur les choses musicales, il va de soi qu'il s'ensuivit un chant plus orné; le chant choral de l'Offertoire devint un solo très développé[1] comme l'étaient déjà le Graduel et l'Alleluia. C'est ainsi que les Offertoires grégoriens resplendissent dans leurs riches vêtements mélodiques; les versets des paraphonistes surtout sont ornés avec toute la recherche de l'art du soliste. C'est pourquoi nous trouvons dans certains manuscrits, à côté d'autres chants pour solistes, les versets d'Offertoires, ainsi que nous les trouvons dans les Cod. 378 et 380 de S. Gall et les Cod. 1134, 1135 du fonds latin à la Bibliothèque nationale de Paris. De l'antienne initiale à dire par le chœur nous ne trouvons dans la plupart de ces livres pour le soliste que les premières paroles, ainsi que le mot de la reprise à faire dans l'antienne après le verset. Depuis que les solistes chantent les versets de l'Offertoire et le chœur seulement l'antienne en tout ou en parties intercalées, le chant de l'Offertoire a cessé d'être antiphonique pour devenir *responsorial*. Mais la dénomination habituelle d'*Antienne* a été conservée.

Outre le caractère de solo des versets d'Offertoire il faut y noter une autre particularité. C'est de tous les chants de la Messe et de l'Office le seul qui, à l'occasion, répète des mots ou des liaisons de mots sans que ce soit prescrit par les paroles de la liturgie qui inspirent ce chant. Ailleurs la mélodie s'unit au texte déterminé par l'Eglise sans en changer l'ordre ou y faire des répétitions; c'est ainsi que le chant

[1] Il en est de même des Offertoires ambrosiens dont l'exécution, suivant le liturgiste Beroldus (12e S.), était à charge du Magister Scholarum et de ses petits chantres. Magistretti, *Ordo Beroldi*, p. 52.

liturgique a grandi en étroite union avec le texte. La répétition d'un mot non fixée par la liturgie est une sorte de triomphe d'une conception subjective du texte liturgique. Toutefois, il ne faut pas juger avec cette sévérité les rares répétitions qu'on peut relever dans les Offertoires; elles étaient en quelque sorte d'un caractère plutôt naïf et motivées par la longueur des cérémonies de l'offrande. Quant à la valeur de la répétition d'un mot ou d'une pensée au point de vue purement artistique, on l'a pu juger plus tard dans les compositions de chant polyphone, où les auteurs en usèrent pour obtenir les plus grands effets. Ce n'est pas le cas en ce qui concerne les répétitions dans les anciens Offertoires; il suffit, pour s'en convaincre, de les considérer d'un peu plus près. Dans l'Offertoire *Tollite portas* de la Vigile de Noël, le Graduel de Rheinau répète à la fin la pensée initiale : « *Tollite portas principes vestras et elevamini portæ æternales, et introibit Rex gloriæ, tollite portas principes vestras.* » A l'Offertoire de la Quinquagésime la phrase initiale *Benedictus es Domine doce me justificationes tuas* se chante deux fois[1]. Les répétitions sont plus nombreuses dans d'autres manuscrits, par exemple dans le cod. 339 de S. Gall. L'Offert. « *Jubilate Deo* » du 1er dimanche après la Théophanie, présente deux fois le texte initial *Jubilate Deo Omnis terra;* de même celui du 2e dimanche pour les mots « *Jubilate Deo universa terra* », et pareillement aux ℣℣. 1 et 2. L'Offertoire « *Benedictus es Dñe* » répète la même phrase que le Graduel de Rheinau, ainsi qu'à son verset 3. L'Offertoire « *Precatus est Moyses* » (fer. V. post Dom. II. Quadrag.) répète les mots du début « *Precatus... et dixit* »; il en est de même au verset 3. Il serait possible aussi que ces phrases fussent d'abord dites par le soliste en manière d'intonation, ensuite reprises et continuées par le chœur. Mais d'autres répétitions dans le même manuscrit de S. Gall ne peuvent être expliquées de cette manière. Ainsi, par exemple, celle du verset 1 de l'Offertoire « *Domine exaudi* » (Mercredi-Saint) : « Ne avertas faciem tuam, ne avertas faciem tuam a me » ; celle du verset 2 de l'Of-

[1] Gerbert, monum. vet. liturg. allem. i, 372 a omis la répétition, mais elle se trouve dans l'original (cod. XXX. Rhenaug. de la Bibl. canton. de Zurich).

fertoire « *Domine Deus in simplicitate* » (Dédicace) : « Fecit Salomon solemnitatem in tempore illo, fecit Salomon solemnitatem in tempore illo et properatus est et apparuit ei Dominus »; celleégalement du vers. 1 de l'Offertoire « *Exsultabunt sancti* » (SS. Basile, Cirinus, Nabor et Nazaire) commence par la répétition des mots « Cantate Domino canticum novum ».

Les répétitions les plus singulières sont celles de l'Offertoire « *Vir erat* » (21e Dim. Pentec.). Le verset 1 porte : « Utinam appenderentur peccata mea, utinam appenderentur peccata mea, quibus iram merui, quibus iram merui, et calamitas, et calamitas, et calamitas quam patior, hæc gravior appareret; le ℣. 2 : Quæ est enim, quæ est enim, quæ est enim fortitudo mea, ut sustineam, aut quis finis meus, ut patienter agam, aut finis meus, ut patienter agam; au ℣. 4 : Quoniam non revertetur oculus meus ut videam bona », le premier mot est même chanté trois fois, les trois derniers jusqu'à *neuf* fois. Amalaire fait remarquer, comme explication, la maladie de Job dont les gémissements sont ainsi exprimés[1]. Pour l'Offertoire « *Domine in auxilium* » le manuscrit précité indique par le mot *Domine* la répétition à faire après « *auferant me.* »

Le chroniqueur Sigebert marque en 772 que les répétitions ont été ordonnées par le Pape Adrien[2]. Mais c'est peu vraisemblable; non seulement elles portent un cachet indéniable d'antiquité; mais ce qui est bien plus significatif, c'est qu'on les trouve aussi dans le chant ambrosien et précisément dans les mêmes morceaux : par exemple dans l'Offertoire de la Sexagésime : « *Jubilate Domino Deo universa terra* »; dans celui du Dom. I. Quadrag. : « *Precatus est Moyses* »[3]. Jusqu'à

[1] *De off.* iii, 39. Migne, Patr. lat. 105, 1157 : « In Offertorio non est repetitio verborum, in versibus est. Verba historici continentur in Offertorio, verba Job ægroti et dolentis continentur in versibus. Ægrotus, cuius anhelitus non est sanus neque fortis, solet verba imperfecta sæpius repetere. Officii auctor, ut effectanter nobis ad memoriam reduceret ægrotantem Job, repetivit sæpius verba, more ægrotantium. In Offertorio, ut dixi, non sunt verba repetita, quia historicus scribens historiam non ægrotabat. »

[2] Migne, Patr. lat. 160, 147 : « Hic in offertoriis et offertorium versibus, quod geminatum est, geminavit. »

[3] Ainsi dans le plus ancien livre de chant ambrosien du 12e s., publié en phototypie et en notation moderne dans les tomes V et VI de la Paléogr. mus.; cf. VI, 161 et 197.

plus ample information nous pouvons admettre qu'elles remontent très haut. Quelques-unes ont été chantées pendant tout le moyen âge, et on les trouve encore dans des livres de chant imprimés avant le concile de Trente. La plupart ont été supprimées par la commission de réforme du Missel; deux Offertoires rappellent encore l'ancienne particularité : celui du 16e Dim. Pent. « *Domine in auxilium* » et celui du 23e Dim. Pent. « *De profundis clamavi* »[1].

Le nombre des versets d'Offertoire était déterminé par la durée de l'offrande. Régulièrement il y en a deux ou trois, jamais plus de quatre. Le Graduel de Rheinau ne les marque pas spécialement, ce qui n'est pas surprenant, vu son caractère souvent rubrical[2]. Nous pouvons néanmoins admettre que les versets étaient connus à l'époque de l'origine de ce manuscrit Nous en avons pour preuve la répétition dans l'Offertoire «*Tollite portas*», (voyez p. 113). laquelle n'est sans doute autre chose que la reprise du chœur après le verset. Mais dans les manuscrits de S. Gall surtout les versets d'Offertoire sont soigneusement marqués et nombreux[3]. D'ailleurs il n'en manque pas non plus dans la Messe ambrosienne[4].

[1] Les textes sont encore aujourd'hui : « Dñe in auxilium meum respice; confundantur et revereantur qui quærunt animam meam, ut auferant eam; Dñe in auxilium meum respice »; et encore : « De profundis clamavi ad te Domine, Domine exaudi orationem meam; de profundis clamavi ad te Domine. »

[2] Le manuscrit de Rheineau ne renferme pas de chant noté, mais seulement leurs textes. Probablement il fut écrit à l'usage non pas des chantres, mais du Célébrant, et forme le premier document de l'état de la liturgie, d'après lequel les textes des chants devaient être récités par le Célébrant, ce qui n'était pas l'usage primitif. La présence d'un Sacramentaire dans le manuscrit conduit tout naturellement à cette opinion.

[3] Ainsi dans les Cod. S. Galli 338, 339, 340, 374, 375 (ce dernier du 12e s.), 376, 378, 380, 382. Encore dans le Cod. Einsied. 121 et dans beaucoup de manuscrits de la Bibl. nat. de Paris.

[4] L'antiphonaire ambrosien de la Paléogr. mus. porte des versets pour les Offertoires suivants : *Alienigenæ* (Dom. III. Adv.), *Benedixisti* (Dom. IV. Adv.), *Confortamini* (Dom. V. Adv.), *Ecce apertum* (Nat. Dñi), *Stetit Angelus* (S. Joan. Ev.), *Visi sunt gressus* (Dom. post Nativ. Dñi), *Orietur in diebus* (Epiph.), *Scapulis suis* (Dom. in cap. Quadr.), *Precatus est* (Dom. I. Quadr.), *Hæc dicit* (Dom. de Lazaro),

Si nous faisons abstraction du caractère absolument responsorial dont l'Offertoire porte la marque positive, même dans les plus anciens manuscrits, nous comprendrons sans peine qu'il fut chanté, à quelque chose près, comme l'Introït. Le chœur disait la première partie et la répétait en entier ou par fragments après les versets du soliste. Ici également le Pontife donnait aux chantres le signal de la fin[1].

Il y a déjà des manuscrits du 11e siècle qui ne marquent plus les versets de l'Offertoire, ce qui nous fait conclure que, dès lors, l'offrande du peuple n'était plus en usage. Ils font complètement défaut dans la plupart des manuscrits à partir du 12e siècle; toutefois on en chantait encore au 13e siècle dans certaines églises d'Allemagne[2]. Durand de Mende dit que la suppression des versets était motivée par le besoin d'abréger et le désir de laisser aux clercs et au peuple plus de temps pour prier[3]. Radulphe de Tongres nous apprend, détail important, que depuis lors, on chantait l'Offertoire plus lentement[4]. L'emploi de l'orgue pour accompagner le chant aura eu un effet semblable; il est certain du moins que *l'Organum*, comme on l'appelle, a produit un ralentissement dans l'exécution du chant liturgique.

De même que les répétitions, les versets furent supprimés par le Missel du Concile de Trente; seule la Messe des Morts, où se fait encore aujourd'hui une offrande, rappelle l'usage médiéval par son verset *Hostias et preces* après lequel on reprend la phrase finale de l'Offertoire.

La moitié environ des Messes de l'année liturgique ont un Offertoire propre dans les manuscrits; par exemple 102 sur 203 dans le cod. 339 de S. Gall. Les textes sont presque tous tirés du Psautier (82), quelques-uns sont pris dans d'autres livres bibliques (16); quatre sont d'origine dou-

Eripe me (Dom. in ramis palm.). Mais ces Offertoires n'ont qu'un verset, sauf *Hæc dicit* qui en a deux.

[1] Ordo Rom. II, 9. Migne, Patr. lat. 78, 973.

[2] Deux manuscrits de la Bibliothèque municipale de Trèves (13e s.) portent encore tous les versets.

[3] Durandus IV, 21.

[4] De can. obs. prop. 23. Gerbert, *de Cantu*, I, 432.

teuse[1]. Les dimanches après la Pentecôte ont, ici également, une série numérique de textes psalmodiques[2].

Le Sanctus.

La liturgie grecque a un double *Sanctus* : d'abord celui qui répond à notre *Sanctus* est appelé généralement *Epinikion* (chant de victoire), ensuite le *trisagion* que la liturgie latine emploie dans les Impropères du Vendredi-Saint en latin et en grec : *Agios o theos*, *Sanctus Deus* etc... L'un et l'autre étaient en grand honneur déjà dans la liturgie des premiers siècles[3].

Dans les liturgies latines le *Sanctus* est la continuation immédiate de la Préface. D'après une note du Liber pontificalis[4] il aurait été introduit dans la Messe romaine par le Pape Sixte I (vers 120). Ce n'est pas impossible; car des prières comme la Préface font partie de la liturgie latine primitive, et la Préface aboutit toujours au *Sanctus*. Quant à l'exécution primitive du *Sanctus*, elle est sûrement indiquée par le même Liber pontificalis disant que Sixte I le faisait entonner par le célébrant et continuer par toute l'assemblée; car la Préface conclut en invitant tous les assistants à unir leur voix à celle des milices célestes. Dans l'Eglise des Gaules il a dû pareillement être en usage dès le début, au moins à la Messe solennelle. Le Concile de Vaison le prescrivit aussi pour la Messe basse[5]. On voit par un sermon de S. Césaire d'Arles que dans les Gaules

[1] Ce sont les Offertoires « *Oratio mea munda* » (S. Laurent, sans doute dans ses Actes); « *Protege Dñe* » (Exalt. S. Crucis, sans doute trad. du grec); *Dñe Jesu Christe* (Messe des Morts) et *Benedictus sit* (SS. Trinit.).

[2] Gerbert signale dans un Ordo du monastère de S. Grégoire (dioc. de Bâle) un usage absolument unique et sûrement pas d'origine romaine : entre l'Offrande et la Préface des psaumes chantés par les clercs, par exemple les psaumes 19, 24, 50, avec reprises du peuple. (*De cantu*, I, 439). Ces versets sont déjà signalés par Amalaire, mais il ne le savait que par ouï-dire, d'où il suit qu'ils n'étaient pas d'un usage universel. Migne, Patr. lat. 103, 1132.

[3] Preuves nombreuses dans la Patr. lat. 78, 272. Les Constit. apost. (VIII, 12) font chanter l'*Epinikion* par toute l'assemblée.

[4] Constituit, ut missarum actionem sacerdote incipiente, populus hymnum decantaret Sanctus, Sanctus, Sanctus, » etc. Lib. pont. I, 128.

[5] Canon 3 : « Ut in omnibus Missis, seu matutinis seu quadragesimalibus, seu in illis, quæ pro defunctorum commemoratione fiunt, semper Sanctus ter eo ordine quo ad Missas publicas dicitur, dici debeat. »

également c'était un chant du peuple. L'évêque se plaint amèrement de la mauvaise habitude de quitter l'église après les lectures bibliques : « à qui le prêtre doit-il dire le *Sursum corda*, et comment tous peuvent-ils chanter en commun le *Sanctus*, s'ils sont dehors allant et venant dans la rue, absents de corps et d'esprit?[1] » Dans la Messe grégorienne les clercs entourant l'autel sont parfois les représentans des fidèles; ainsi les Ordos Romains prescrivent aux *subdiaconi regionarii*, c'est-à-dire aux sous-diacres des diverses paroisses assistant le Pape dans l'église de la Station, de chanter le *Sanctus*. Le Pape ne commençait le Canon qu'après ce chant[2]. Dans les Gaules on maintint le chant en commun même après l'introduction de la liturgie grégorienne. Les rois francs comprenaient fort bien la signification symbolique de ce bel usage; aussi est-il souvent relevé dans leurs Capitulaires[3]. Dans l'un de ceux-ci il est même dit que le prêtre ne doit pas continuer *Te igitur*, c'est-à-dire le Canon, avant que le chant des anges ne soit terminé entièrement. Les prêtres étaient apparemment astreints à chanter le *Sanctus* avec tout le monde, comme on le voit par une ordonnance de l'évêque Hérard de Tours en 858[4]. En tout cas cette obligation imposée au prêtre témoigne l'intelligence profonde qu'on avait du développement organique de la Sainte Messe.

Nous possédons encore la plus ancienne mélodie du *Sanctus* qui est une continuation musicale du chant de la Préface. Quand la Schola cantorum s'attribua encore les chants jusqu'alors exécutés par le peuple, cette mélodie simple parut trop pauvre, elle fut reléguée aux Messes les plus ordinaires et à celle des Morts où nous la chantons encore aujourd'hui; pour les autres Messes on en composa d'autres plus riches de mélodie. Mais jusqu'au 18e siècle encore l'antique mélodie resta seule en usage chez les Chartreux[5].

---

[1] Homilia 12. Migne, Patr. lat. 78, 271. L'Ordo du chanoine Benoît les appelle Basilicarii. Migne, Patr. lat. 78, 1033.

[2] Ordo I, 16. Migne, Patr. lat. 78, 945.

[3] Capit. I, 66; VI, 170. Monumenta Germaniæ I.

[4] Migne, Patr. lat. 78, 272.

[5] Soulier, *plain-chant*, Tournay, p. 118.

Le *Benedictus* est à l'origine, et aujourd'hui encore dans la bouche du célébrant, non une partie indépendante, mais la conclusion du *Sanctus*. Les compositeurs de la fin du moyen âge donnèrent dans leurs Messes polyphones une telle extension au *Sanctus*, qu'on ne pouvait chanter le *Benedictus* qu'après l'Elévation; les chantres oublièrent ainsi peu à peu que le *Benedictus* était partie intégrante du *Sanctus*. Aux 15e et 16e siècles on se mit à ne plus chanter le *Sanctus* en plain-chant aux Messes solennelles, mais toujours en musique polyphone, et ainsi l'usage romain de ne chanter le *Benedictus* qu'après l'Elévation obtint peu à peu force de loi.

L'Agnus Dei.

Cette prière est inconnue au Sacramentaire gélasien et à l'Ordo missæ milanais; la très ancienne Messe grégorienne de la nuit pascale, célébrée encore aujourd'hui le Samedi-Saint, ne la renferme pas non plus[1]. Elle a donc été incorporée plus tard à la Messe latine. C'est sans doute un emprunt fait à la liturgie grecque; en tout cas c'est un Pape grec, Sergius Ier (687-701), qui lui donna droit de cité à Rome. Le Liber pontificalis dit de lui qu'il ordonna le chant de l' « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis » par le peuple et le clergé, pendant que le prêtre rompait le Corps du Seigneur[2]. Dans la Messe pontificale décrite par le premier Ordo romain, cette fonction est dévolue aux chantres de la Schola auxquels l'Archidiacre assistant fait signe de commencer[3]. Dans les Gaules on resta fidèle plus longtemps qu'à Rome à la coutume primitive; non seulement les cantores, mais encore tous les clercs en fonction, parfois aussi le peuple entier chantaient l'*Agnus*. D'après Rhaban Maur on le disait pendant la cérémonie du baiser de paix[4].

---

[1] Quelques ordres monastiques marquent néanmoins l'*Agnus Dei* à cette Messe, par exemple un Ordo Einsiedl. du 9e s. Gerbert, *de Cantu*, I, 455.

[2] Duchesne, *Lib. pont.* I, 376.

[3] O. Rom. I, 19. Migne, Patr. lat. 78, 946.

[4] De instit. cler. I, 33. Migne, Patr. lat. 107, 324. Dans la Messe gallicane on donnait le baiser de paix avant la préface pendant le chant d'un répons. (Duchesne, *Origines*, 203.) Ceci se pratiquait aussi primi-

On ne peut plus savoir au juste si l'*Agnus Dei* fut d'abord chanté aussi souvent que l'exigeait la durée de cette cérémonie, ou seulement trois fois, comme le marquent tous nos documents. La première hypothèse est vraisemblable, car, dans la Messe papale, par exemple, cette cérémonie durait sans doute un certain temps. En tout cas les mots *dona nobis pacem* à la fin du 3e Agnus n'ont été introduits que plus tard, sans doute en rapport avec le baiser de paix et la prière suivante du Canon : « Domine JESU CHRISTE, qui dixisti apostolis tuis : pacem relinquo vobis, etc. » Aujourd'hui encore, à S. Jean-de-Latran « la mère de toutes les églises », on chante aussi « miserere nobis » après le 3e Agnus.

La mélodie de l'*Agnus Dei*, comme celle du *Sanctus*, était primitivement un simple récitatif qui se chante encore aujourd'hui aux Messes des féries et des Morts. Il va de soi qu'à la longue les chantres ne se contentèrent plus du chant simple, mais créèrent des mélodies plus riches et faisant plus d'effet. Dans un manuscrit de Rheinau du 12e siècle se trouve, outre la mélodie ancienne (minor), une autre plus riche (major) à chanter les grands jours de fête, de même aux fêtes moindres pour le 3e *Agnus*[1]. On trouve rarement dans les manuscrits l'*Agnus Dei* traduit en grec (écrit en lettres latines), comme dans un Tropaire de Montauriol du 11e siècle[2].

L'Antienne de la Communion.

Presque toutes les liturgies orientales et occidentales des premiers siècles autant qu'elles nous sont connues, les Constitutions apostoliques, la liturgie de S. Jacques, celle de S. Cyrille de Jérusalem, l'arménienne, la celtique, la mozarabe, la milanaise et la romaine, toutes prescrivent pour la communion du peuple le chant du psaume 33e, en particulier le verset 8e : « *Gustate et videte*[3] ". C'était là le

tivement pendant la fraction de la Sainte Hostie; le rite ambrosien appelle ce chant *Confractorium*. Plus tard la liturgie mozarabe prescrivait de réciter le *Credo* à ce moment. (Duchesne, l. c. 210.)

[1] Gerbert, l. c. I, 457.

[2] Daux, *2 livres choraux monastiques des Xe et XIe siècles*. Paris 1899, p. 103.

[3] Témoignages nombreux dans la Paléogr. mus. VI, 22.

chant qui accompagnait invariablement à chaque Messe la distribution de la Sainte Eucharistie. Dans l'Eglise d'Afrique il fut introduit simultanément avec le psaume de l'*Introït*, comme nous le savons par S. Augustin (cf. p. 110). Dans la Messe mozarabe-gallicane il s'appelait *Trecanum*[1]); encore au 7e siècle il se composait toujours de versets du psaume 33 avec *Gloria Patri*. Les plus anciens monuments liturgiques de Milan le nomment *Transitorium*, dans la Messe romaine, c'est l'*Antiphona ad Communionem*. Beaucoup de manuscrits d'origine gallicane et allemande marquent pour la Messe de Pâques un 2e chant de communion, la célèbre antienne *Venite populi*. On la chantait avant le 3e Agnus Dei comme invitation au banquet eucharistique[2].

Dans les plus anciens livres choraux romains, le chant de la *Communion* diffère déjà pour chaque Messe : seul le 8e dimanche après la Pentecôte a conservé le texte *Gustate et videte* à sa place primitive; toutes les autres Messes ont des textes particuliers. Ce sont toujours des versets psalmodiques chantés antiphoniquement avec une antienne répétée en entier ou en partie après chaque verset, et ainsi la *Communion* avec ses versets ressemble à l'*Antiphona ad Introitum*. Le nombre des versets était réglé d'après le temps que réclamait la distribution de la Sainte Eucharistie; dans quelques manuscrits allant jusqu'au 13e siècle ils sont marqués à la fin du volume. C'est là qu'on les trouve spécialement dans le cod. 121 d'Einsiedeln, dans le cod. 381 de S. Gall et d'autres. Comme dans l'*Introït*, les versets sont appelés *Versus ad respondendum* ou *repetendum*, ou *prophetales*. Pour la partie d'antienne à reprendre après chaque verset le cod. 121 d'Einsiedeln indique à chaque fois le mot convenu.

En considérant de plus près les textes de ces chants de *Communion*, on y découvre un contraste remarquable avec les autres chants des Messes du *Proprium*. Pour les 201 Messes de l'année liturgique, le cod. 339 de S. Gall n'a que 147

[1] Migne, Patr. lat. 72, 94.

[2] Sur ce chant cf. Paléogr. mus. V, *Avant-propos*, et Daux, *Le liv. chor.* p. 131 seq.

Communions différentes; 56 Messes n'en ont donc pas de spéciales. Parmi ces 147, 64 ont été tirées du Psautier, 89 ont été prises dans les autres livres bibliques; 3 seulement proviennent d'ailleurs[1]. Pour les autres chants, nous l'avons vu, le Psautier a fourni, de beaucoup, le plus grand nombre de textes; il n'en est pas de même ici, où les emprunts se trouvent dans l'exacte proportion de 4 : 5. Comme cela ressort d'une comparaison faite avec les anciens recueils d'Evangiles et de Leçons, les textes des Communions ont été pris surtout dans l'Evangile et dans la Lectio de la Messe; bien que, là aussi, on trouve des exceptions appartenant peut-être à une réglementation postérieure[2].

Pour les dimanches après la Pentecôte on a de nouveau suivi l'ordre numérique des psaumes; la Communion du premier dimanche commence au psaume 9, puis suivent les psaumes 12, 16, 17 etc. comme on peut le voir au Supplément. Il n'y a que peu d'exceptions. A partir du 17e dimanche cet ordre est absolument abandonné. En général, sauf dans l'ancienne série des Graduels, tous les chants des dimanches après la Pentecôte, — du moins jusqu'au 17e — sont soumis à cette loi de la suite numérique des psaumes. Les textes des féries de Carême sont rangés de la même manière; ils suivent la série des psaumes du 1er au 26e, qui est interrompue par les jeudis et les dimanches. Nous en verrons plus tard la raison.

Quant à la relation du verset de la *Communion* avec l'antienne, elle est réglée comme à l'*Introït*, quand cette antienne est tirée d'un psaume : si c'est le début d'un psaume, le premier verset de la *Communion* est le second verset du psaume; si l'antienne est tirée du milieu, le premier verset de la Communion est le premier verset du psaume. Si l'*antienne* n'a pas de texte psalmodique, ses versets sont identiques à ceux de l'*Introït*, et plusieurs manuscrits renvoient simplement à ce dernier : « psalmus ut

[1] Ce sont les Comm. *Ecce Dominus veniet* (fer. VI. Q. T. Adv.), *Qui me dignatus est* (S. Agatha, sans doute de ses Actes) et *Dona eis Domine* (in Agenda mortuorum).

[2] Cf. les Lectionaria (appelés aussi Comites) et le Capitulare Evangeliorum dans Thomasi, l. c. XII.

supra[1] ». Donnons quelques exemples : la Communion *Erubescant* (Fer. VI. ante Dom II. Quadrag.) provient du psaume 6, verset 11. Le premier verset de cette Communion *Domine ne in furore* est précisément le premier verset de ce psaume. La Communion du lendemain *Domine Deus meus* est le début du psaume 7, et le premier verset de la Communion *Nequando rapiat* est le verset du psaume qui suit immédiatement. Par contre, la Communion *Mitte manum* (*Dom. in Albis*) est prise dans l'Evangile de S. Jean XX, 27 et a les versets *Exsultate Deo* et *Sumite psalmum* par lesquels débute le psaume 80, exactement comme l'Introït *Quasi modo geniti* tiré du 2e chap. de la 1re Epître de S. Pierre.

La communion générale des fidèles à la Messe solennelle du jour doit être tombée en désuétude à dater du 11e siècle; car, depuis lors, les manuscrits commencent à omettre les versets; ils sont très clairsemés dans ceux du 12e. C'est en Allemagne que la forme primitive de la Communion, comme celle des autres chants, s'est conservée le plus longtemps; la Bibliothèque de l'église S. Thomas à Leipzig renferme un manuscrit du 13e siècle marquant les versets de Communion pour tous les jours de l'année liturgique. On les chantait donc encore à cette époque dans certaines contrées de l'Allemagne, tout comme ceux de l'Introït et de l'Offertoire. A dater du 14e siècle ils disparaissent de partout; la seule Messe aujourd'hui qui ajoute un verset à l'antienne de la Communion, est la Messe des Morts, dont la Communion *Lux æterna* a pour verset *Requiem æternam*, et pour refrain la finale de l'antienne : *Cum sanctis.*

On chantait la Communion de la même manière que l'Introït. Les Ordos Romains nous apprennent qu'on l'entonnait sitôt que le célébrant commençait à distribuer la Sainte Eucharistie. Les Cantores disaient alternativement, avec les sous-diacres, autant de versets qu'il en fallait. La Sainte Communion finie, le Pontife donnait un signal au *Subdiaconus regionarius* qui, de son côté, avertissait le *Prior Scholæ* qu'il fallait chanter le *Gloria Patri;* on termi-

[1] Ainsi le Graduel reproduit dans la Patr. lat. Migne, tome 78.

nait par le verset *ad repetendum* et une reprise de l'antienne[1]. Depuis longtemps on chante cette antienne *après* la communion du célébrant; c'est du moins la règle, motivée sans doute par le fait qu'elle ne se rapporte plus que rarement à la Sainte Communion.

Sous le rapport musical la *Communion* se rattache à l'*Introït;* l'un et l'autre ont la même formule psalmodique.

Pour permettre au lecteur d'embrasser d'un coup d'œil l'arrangement musical de la Messe médiévale primitive, nous allons terminer ce chapitre par un tableau d'ensemble des textes chantés de la Messe pascale d'après le cod. 339 de S. Gall (10e s.); pour le Versus ad repetendum de l'Introït et de la Communion nous avons consulté le cod. 381 de la même Bibliothèque (11e s.).

Les chants de la Messe de Pâques.

Antiphona ad Introitum.

Ant. : « Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluja; posuisti super me manum tuam, alleluja; mirabilis facta est scientia tua, alleluja, alleluja. »

Ps. « Dñe, probasti me et cognovisti me : tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam. »

Ant. : « Resurrexi etc. »

℣. « Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto : Sicut erat in principio et nunc et semper, et in sæcula sæculorum. Amen. »

Ant. : « Resurrexi etc. »

℣. ad repetendum : « Intellexisti cogitationes meas de longe : semitam meam et funiculum meum investigasti. »

Ant. : « Resurrexi etc. »

Responsorium Graduale.

℟. « Hæc dies, quam fecit dominus, exultemus et lætemur in ea. »

℣. « Confitemini domino, quoniam bonus, quoniam in sæculum misericordia eius. »

℟. « Hæc dies, etc. »

---

[1] 1er Ordo Rom. 20. Migne, Patr. lat. 78, 947, et O.R.III, 18, ibid. 982.

Alleluja.[1]

Alleluja. ℣. « Pascha nostrum immolatus est Christus. Alleluja. »

℣. « Epulemur in azymis sinceritatis et veritatis. Alleluja. »

Antiphona ad Offertorium.

Ant. : « Terra tremuit et quievit, dum resurgeret in iudicio Deus, alleluja. »

℣. Notus in iudæa deus, in Israel magnum nomen eius, alleluja. »

Ant. : « Dum resurgeret etc. »

℣. « Et factus est in pace locus eius, et habitatio eius in Sion. »

Ant. : « Dum resurgeret etc. »[2]

℣. « Ibi confregit cornu, arcum, scutum et gladium, et bellum; illuminans tu mirabiliter a montibus æternis, alleluja. »

Ant. : « Terra tremuit etc. »

Antiphona ad Communionem.

Ant. : « Pascha nostrum immolatus est Christus, alleluja; itaque epulemur in azymis sinceritatis et veritatis, alleluja, alleluja, alleluja. »[3]

Ps. « Domine probasti me et cognovisti me : tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam. »

Ant. : « Pascha nostrum etc. »

℣. « Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto : sicut erat in principio et nunc et semper, et in sæcula sæculorum. Amen. »

Ant. : « Pascha nostrum etc. »

℣. ad repet. : « Intellexisti cogitationes meas de longe : semitam meam et funiculum meum investigasti. »

---

[1] Un manuscrit du 11e—12e siècle dans Thomasi, l. c. XII, 89 marque l'Alleluja ℣. Ego dormivi et somnum cœpi, et resurrexi, quia dominus suscepit me.

[2] La reprise est indiquée dans le cod. 121 d'Einsiedeln.

[3] Le cod. 121 d'Einsied. marque comme 1er ℣. : « Confitemini dño, quoniam bonus, quoniam in sæculum misericordia eius »; comme unique ℣. ad repet. : « Lapidem, quem reprobaverunt ædificantes, hic factus est in caput anguli. » (Cf. la fin du manuscrit reproduit par la Paléogr. mus. IV, p. 422.)

Ant. : « Pascha nostrum etc. »

℣. ad repet. : « Expurgate vetus fermentum : ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi. »

Ant. : « Pascha nostrum. »

℣. ad repet. : « Adducite vitulum saginatum : et occidite et manducemus et epulemur. »

Ant. : « Pascha nostrum etc. »

℣. ad repet. : « Comedite et bibite amici mei : inebriamini, carissimi. »

Ant. : « Pascha nostrum etc. »

℣. ad repet. : « Quoties calicem hunc bibetis : mortem Domini adnuntiabitis donec veniat. »

Ant. : « Pascha nostrum etc. »

Antiphona ad Communicandum.

Ant. : « Venite populi ad sacrum et immortale mysterium et libamen agendum cum timore et fide accedamus; manibus mundis pœnitentiæ manus communicemus, quoniam agnus dei propter nos patri sacrificium propositum est; ipsum solum adoremus, ipsum glorificemus, cum angelis clamantes : Alleluja. »

CHAPITRE SEPTIÈME.

Coup d'œil général sur le développement de l'Office.

Le plus ancien élément constitutif des Heures liturgiques est formé par les assemblées nocturnes, les *Vigiles*, rendues nécessaires par la difficulté de se réunir, en temps de persécution, autrement que de nuit. D'abord il n'y en eut que le Dimanche;[1] la Vigile de Pâques était particulièrement honorée, sans doute parce qu'on voulait célébrer, en veillant, l'heure de la Résurrection du Seigneur. Aussi durait-elle

[1] Déjà Pline le Jeune dit dans son *Epist.* X, 97 : « Quod essent soliti stato die ante lucem (dans la nuit du Samedi au Dimanche) convenire. » « Comme la solennité eucharistique suivait la Vigile et se prolongeait dans la journée de dimanche, ce dernier devint peu à peu le jour de fête eucharistique et supplanta bientôt le Sabbat. » Cf. Cabrol, *La prière antique*, Paris 1900, p. 231.

toute la nuit, d'où son nom grec παννυχίς. Mais, en général, la Vigile du Dimanche ne commençait qu'après minuit, au premier chant du coq; de grand matin, par conséquent. Malgré cela on avait coutume, peut-être par imitation du rite pascal, de passer en prières le commencement de la nuit, l'heure du soleil couchant, où on allumait les premières lampes. C'est ce qui fit donner à cette heure de prière le nom de Lucernare (λυχνικόν), ou Hora incensi. Voilà bien l'image primitive des Vêpres qui représentent donc, en ces temps anciens, le début de la Vigile nocturne. Cela dura ainsi jusqu'à ce qu'on en eût fait un Office diurne. Dans les églises syriennes de la première moitié du 4e siècle, on connaissait encore un troisième élément de la Vigile, un *Office du matin*, plus tard appelé *Laudes*. Ainsi les Vêpres, le Nocturne (plus tard appelé Matines) et les Laudes sont les éléments fondamentaux de l'Office divin.

Dans les Vigiles qui précédaient toujours l'assemblée eucharistique, — la Sainte Messe, — on suivait, comme en beaucoup de choses, les rites judaïques : lectures des Saintes Ecritures, prières récitées et chants de psaumes [1].

La Messe et la Vigile, divisée en trois parties, formes liturgiques des premiers siècles, furent bientôt étendues des Dimanches aux fêtes des Martyrs. Chaque jour commémoratif d'un Saint eut sa Vigile avant la Messe; ce *Cætus antelucanus* est prouvé déjà pour le milieu du 2e siècle [2]. Contrairement à la Vigile dominicale qui se célébrait au lieu ordinaire des assemblées, la Vigile et la Messe en l'honneur d'un Martyr se disaient près de son tombeau [3].

Aux Dimanches et aux fêtes des Martyrs vinrent s'ajouter encore les jours de Station, le Mercredi et le Vendredi, féries de jeûne conservées des Juifs; dans quelques églises seulement on ne faisait que la Vigile, tandis que dans d'autres on ne célébrait que la Messe [4].

---

[1] Tertullien, *de anima* 9. Comparez avec ceci ce qui est dit au chap. I sur le chant des Vigiles. Non seulement les psaumes, mais encore les hymnes y furent cultivés avec un soin spécial.

[2] Par la lettre circulaire qui annonçait la mort de S. Polycarpe de la part des chrétiens de Smyrne. Cf. aussi Battifol, *Hist. du Brév.* p. 13.

[3] Constit. apostol. VI, 17.

[4] Battifol, l. c. 14.

Le développement ultérieur des Heures liturgiques fut particulièrement favorisé par les communautés d'ascètes qui depuis le 4e siècle surgirent partout en Orient. Ils célébraient la Vigile non seulement aux jours officiels, mais tous les jours. Ils ne se contentaient pas non plus de prier en commun le soir, après minuit et le matin, mais ils se réunissaient encore pour vaquer à de pieux exercices à la *troisième*, à la *sixième* et à la *neuvième* heure. Là aussi, sans doute, se faisait sentir l'influence des traditions judaïques, car ces heures de prière étaient familières aux Juifs; de plus elles étaient sanctifiées par le souvenir des principaux incidents de la Passion du Seigneur : la 3e heure (9 h. du matin) par sa condamnation, la 6e (midi) par le crucifiement, et la 9e (3 h.) par sa mort. Enfin ces heures concordaient avec la division du jour civil. Depuis longtemps en honneur dans la dévotion privée, elles obtinrent désormais force de loi.

Vers le milieu du 4e siècle l'Eglise permit de célébrer dans les églises sous la surveillance et la direction du clergé ces Vigiles quotidiennes, jusqu'alors purement privées. L'innovation partit d'Antioche vers 350 et se répandit bientôt dans l'Orient grec. La relation de voyage de Silvia (vers 386) renferme une fort belle description des cérémonies des Vigiles comme des autres Heures dans l'Eglise de Jérusalem. Le cœur s'élève aussi quand on considère les tableaux enthousiastes des réunions où accourait le peuple entier pour offrir à Dieu l'hommage de la prière et de la psalmodie[1]. S. Basile avait coutume de visiter l'une après l'autre, la même nuit, les différentes églises où ses fidèles célébraient la Vigile; et la pensée du chant des psaumes par tout le peuple réuni[2] rendait fort pénible à S. Grégoire de Nazianze son départ de Constantinople.

Afin de pouvoir mieux organiser leur vie vouée à la prière et au renoncement, les ascètes se retirèrent dans des lieux à l'abri du tumulte du monde. Naturellement ils continuèrent l'exercice intégral des Heures telles qu'elles s'étaient développées jusqu'alors; par contre, les églises séculières parais-

[1] Cf. ce qui a été dit au chap. I sur la psalmodie en commun.
[2] Gerbert, de *cantu* I, 128 seq.

sent bien n'avoir observé que les Vigiles, n'observant ainsi que le *Cursus nocturnus*, comme on a dit plus tard, tandis que les monastères observaient aussi le *Cursus diurnus*. L'Office monastique se complèta postérieurement par l'heure de *Prime*, que Cassien trouva introduite à Bethléem lors de son séjour qu'il y fit (390-403). On ne sait encore rien de bien précis sur l'origine des *Complies;* elle remonte vraisemblablement à S. Benoît.

Les érudits ne sont pas non plus d'accord sur le développement de l'Office dans les églises séculières d'Occident. S. Hilaire témoigne que vers le milieu du 4e siècle les Vêpres, les Nocturnes et les Laudes étaient en usage dans les Gaules[1]. Nous avons mentionné déjà que les innovations de S. Ambroise (Vigiles quotidiennes avec hymnes et psalmodie antiphonique) furent en peu de temps adoptées par presque toutes les églises latines[2]. D'autre part les rites du clergé séculier, tout comme en Orient, ne concordaient guère avec ceux des Réguliers; il en résultait parfois des difficultés[3]. Comme on ne tarda pas à honorer aussi de saints personnages qui, sans avoir enduré la mort pour leur foi, s'étaient distingués par des exemples héroïques de vertu, la commémoration des martyrs et autres saints variait naturellement suivant les églises et n'étaient nullement célébrées en commun, sauf peut-être pour quelques fêtes très anciennes : celles de S. Etienne, de S. Jean, des SS. Pierre et Paul par exemple. Les *Natalitia Sanctorum* étaient fixés aux églises où le Saint avait souffert le martyre ou dans laquelle ses

[1] Bäumer, l. c. 131.

[2] Cf. chap. I. et II. Voici ce que dit le biographe de S. Ambroise: « Cuius celebritatis devotio usque in hodiernum diem non solum in eadem ecclesia (Milan), *verum etiam per omnes pœne Occidentis provincias manet.* »

[3] Le concile de Braga (561) protesta contre la tendance à introduire dans les églises séculières des dévotions monastiques ou privées : « Ut unus atque idem psallendi ordo in matutinis vel vespertinis Officiis teneatur, et non diversæ ac privatæ neque monasteriorum consuetudines cum ecclesiastica regula sint permixtæ. » (Battifol, l. c. 32). Comme il est question d'un Ordo psallendi, la différence entre les consuedines monasticæ et les ecclesiasticæ doit avoir été dans le nombre et la distribution des psaumes; et Battifol nous paraît bien aller trop loin dans l'interprétation de ce passage

reliques étaient conservées. C'est ainsi qu'à Tours, la fête de S. Jean l'Evangéliste, de S. Martin et de S. Hilaire se célébrait dans la basilique de S. Martin, celle des SS. Pierre et Paul dans la basilique de ce nom, celle de Noël à la Cathédrale. Il paraît bien que les fêtes des Saints ne furent introduites dans l'Office monastique que par la règle de S. Benoît.

A Rome également il y eut de bonne heure des assemblées de prière indépendantes de la Messe, et d'abord la Vigile[1]. Elle était obligatoire pour tous les clercs; le peuple y venait aussi en foule, ce qui fit mettre son maintien en question pour cause d'abus[2]. Comme partout, la psalmodie, la lecture biblique et la prière en faisaient le fond. L'antiphonie pénétra aussi dans l'Eglise romaine peu après son introduction à Milan (cf. chap. I.). Pour ce qui est des Vigiles quotidiennes à Rome, le premier et plus ancien témoignage se trouve dans la règle de S. Benoît. Mais déjà longtemps auparavant, il y avait Tierce, Sexte, None et la prière au moment du crépuscule (Vêpres); toutefois jusqu'à la fin du 4e siècle, au temps de S. Jérôme, elles semblent avoir été seulement de nature privée et n'étaient pas célébrées publiquement à l'église.

La plus ancienne réglementation complète de l'Office se trouve dans la *Règle de S. Benoît* qui date de 529 ou 530; elle renferme des prescriptions claires et exactes sur les Heures et leur composition. Déjà vers le milieu du 5e siècle il y avait, aux environs de Rome, des monastères bénédictins, à Subiaco, à Terracine et à Montcassin, où un *Ordo Officii* complet était en vigueur nuit et jour[3]: Vigiles ou Matines, Laudes, Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres et Complies. Devant l'invasion des Lombards en Italie (568) les moines se réfugièrent à Rome vers 580. Le Pape Pélage (578-590) leur assigna, dit-on, une demeure près de S. Jean-

[1] Ainsi le Canon 38e d'Hippolyte, que Battifol fait dater de la fin du 2e siècle; les meilleurs patristiciens allemands le déclarent de beaucoup moins ancien (par ex. Bardenhever et Funk). Cf. Bäumer, l. c. 51.

[2] Vigilantius voulait les faire abolir, mais fut condamné par l'Eglise romaine. Cf. Battifol, l. c. 42.

[3] Bäumer, l. c. 179.

de-Latran, sa propre église paroissiale et cathédrale. Il n'est pas impossible toutefois que des Bénédictins ne se soient fixés déjà auparavant dans le voisinage du Latran, car Grégoire Ier, dans une lettre, nomme Valentinien, abbé du monastère de Latran, un disciple de S. Benoît, comme ayant été longtemps à la tête de cette communauté. Dans la suite, toutes les grandes églises de Rome furent peu à peu pourvues de Bénédictins qu'on chargea de l'Office divin. Lorsque les moines du Mont-Cassin quittèrent Rome pour réintégrer leurs anciens monastères, Grégoire III remit la basilique de Constantin (voisine du Latran) à d'autres moines « qui devaient y célébrer les Heures de jour et de nuit comme on le faisait à Saint-Pierre. » C'est dans le même but que fut fondé sous le Pape Honorius, en l'honneur des apôtres André et Barthélemy, un monastère qui plus tard fut renouvelé par le Pape Adrien Ier. Ces moines étaient astreints à la psalmodie quotidienne en commun avec ceux d'un monastère dédié à S. Pancrace[1]. Ainsi se rapprochaient forcément les usages romains et bénédictins. Au 8e siècle déjà cette ressemblance fut remarquée. Un liturgiste distingué, le Père Bäumer (bénédictin) opine que l'Office romain était en somme celui de S. Benoît[2], comme d'ailleurs les Bénédictins furent pendant tout le moyen âge les pionniers de la liturgie romaine.

Quoi qu'il en soit, l'Office monastique et celui du clergé séculier ont été pendant tout le moyen âge et sont, encore aujourd'hui, établis sur les mêmes grandes lignes : l'un et l'autre depuis longtemps se composent de Matines à 3 Nocturnes, de Laudes, des 4 petites heures Prime, Tierce, Sexte et None, enfin Vêpres et Complies. Vers 800 vinrent s'y adjoindre les 1res Vêpres qui firent perdre de leur importance liturgique à celles du jour devenues ainsi 2es Vêpres.

On appelait *Cursus* la suite des prières, lectures et chants prescrits pour les Heures de nuit et de jour de toute l'année; cette dénomination concerne surtout la suite des psaumes et leur chant et est alors mise simplement pour *Cursus*

[1] Gerbert, *de cantu* I, 92.
[2] Bäumer, l. c. 182 seq.

canendi. Enfin dans le sens le plus étroit elle désigne le *Cursus diurnus* et signifie la série des heures de jour : Prime, Tierce, Sexte et None[1]. Un cursus de ce genre doit avoir existé dès l'origine; car déjà dans la Synagogue le choix et la suite des psaumes n'étaient pas abandonnés à l'arbitraire. L'extension des usages liturgiques à partir du 4e siècle fit naître dans diverses contrées des *cursus* variés, qui n'ont pas dû beaucoup différer entre eux, à Antioche, à Alexandrie, à Constantinople, ensuite à Milan et à Rome; par conséquent, dans les centres du mouvement liturgique. Les règles des fondateurs d'ordres, entre autres celle de S. Benoît, renferment à ce sujet des indications plus ou moins détaillées. En dehors des monastères astreints par la même règle à observer le même *cursus*, à savoir dans les églises séculières, l'unité des pratiques liturgiques ne fut pas si facile à réaliser; néanmoins les métropolitains veillaient soigneusement à obtenir l'uniformité dans toutes les églises de leurs provinces. Souvent les Synodes provinciaux publièrent des ordonnances tendant à réaliser l'unité dans le chant liturgique; ainsi les synodes de Vannes en 465, d'Agde en 506, de Gerunda en 517 et d'Epaon en Bourgogne (517)[2]. Certains canons de ces Synodes réclament expressément l'unité dans l'Ordo psallendi. Le 4e concile de Tolède édicta une ordonnance spécialement importante en ce qu'elle prescrivait les mêmes pratiques liturgiques pour toute l'Espagne et la Gaule méridionale. Pour cela il fallait une organisation de la Psalmodie ayant force de loi, ainsi que des règles bien déterminées pour la distribution des psaumes, des antiennes, des répons et des autres pièces composant l'Office. Gennadius attribue un Ordo de ce genre à Musaeus, prêtre de Marseille, qui aurait collationné des leçons, des répons etc. pour toutes les fêtes de l'année[3]. Les cursus qui firent loi par la suite, sont celui de S. Benoît pour les monastères, et celui du clergé séculier suivi dans les basiliques romaines.

[1] Par exemple dans l'Antiphonaire de Hartker, cod. 390-391 de S. Gall.

[2] Gerbert, *de cantu* I, 184; Hefelé, *Hist. des Conciles*, II, 574, 636, 658, 665.

[3] Gennadius, *de viris illustribus*, 79. Migne, Patr. lat. 58, 1103.

Le mouvement liturgique provoqué au pays des Francs par l'adoption du rite romain sous Pépin et Charlemagne, acquit une très grande importance; il réagit sur l'Office romain au point que celui-ci, à dater du 11e siècle, n'est autre chose que l'Office franco-romain qui, au pays des Francs, était né d'un mélange de l'ancien gallican avec le grégorien. Nous reviendrons sur les détails de ce développement qui se rattache surtout aux noms d'Alcuin et d'Amalaire. Au 12e siècle la chapelle papale opéra une simplification de l'Office, et cet *Officium curiæ papalis* ou *capellæ papalis* se répandit peu à peu dans toute l'Eglise, surtout après son adoption par le jeune Ordre franciscain. Cet Office abrégé a ensuite servi de base au développement ultérieur des Heures jusqu'à la réforme du concile de Trente et au-delà.

Ce perfectionnement de l'Office séculier laissa presque intact celui des monastères. Il continua d'exister et de contraster quelque peu avec celui-là; on sait qu'il subsiste encore aujourd'hui à côté du romain. La différence, il est vrai, n'est pas bien grande et ne touche à aucune des formes essentielles de l'Office. Dans l'un et l'autre la psalmodie responsoriale et antiphonique occupent la plus large place, les hymnes n'ont jamais pu sortir de leur modeste rôle. Les deux Offices diffèrent presque uniquement par le nombre des répons, des antiennes[1] et des psaumes; quant au chant, ils sont identiques. L'Office monastique, dont se servent les Ordres anciens (Bénédictins, Cisterciens, Chartreux), a dans chacun des deux premiers Nocturnes 6 antiennes et 6 psaumes, 4 leçons et 4 répons; au 3e Nocturne une seule antienne pour tous les psaumes ou cantiques; il a aussi 4 leçons et 4 répons. L'Office séculier, adopté par les Dominicains, les Franciscains et d'autres encore, a pour chacun

[1] Plus tard on prit l'habitude d'appeler *Historia* l'ensemble des antiennes et des répons composant l'Office d'un jour, sans doute à cause des textes tirés des livres historiques de la Bible, des Acta martyrum et de sources analogues. Déjà le codex de Hartker (390-391 de S. Gall) écrit vers l'an 1000, intitule les chants de l'Office de la Sainte Trinité : *Incipit historia de S. Trinitate.* Othon de Frisingue, dans son Elogium Hermanni Contract. glorifie ses cantus historales pienarios de S. Georgio etc. Cf. Schubiger, *Ecole de chant de S. Gall*, p. 84, note 5.

des 3 Nocturnes, 3 antiennes et 3 psaumes, 3 leçons et 3 répons. D'autre part, les Vêpres monastiques n'ont que 4 antiennes et 4 psaumes; celles de l'Office séculier 5 antiennes et 5 psaumes; on les trouve rarement dans des livres monastiques, par exemple dans l'Antiphonaire de Hartker, codex 390-391 de S. Gall.

Dans l'idée de ceux qui l'ont institué, l'Office n'est pas destiné à être dit en particulier, mais bien à être chanté en commun : *in choro.* Sa structure concorde avec cette destination; c'est elle qui a présidé à l'établissement de ses formes. Considérons par exemple l'alternance caractéristique de la lecture biblique et du solo psalmodique dont se compose une grande partie des Matines : le lecteur doit évidemment être un autre que le soliste. Si les ordonnateurs de l'Office avaient eu en vue, en l'établissant, la prière officielle d'un seul, les Matines auraient été, sans aucun doute, disposées tout autrement. Mais de même que l'introduction de l'Ordo grégorien dans la Messe basse eut pour conséquence la récitation des textes de chant par le Célébrant, ainsi le clerc non astreint à l'Office de chœur en vint nécessairement à réciter en particulier les parties primitivement chantées. Cette modification, il est vrai, ne se produisit qu'à partir du 13e siècle. Devenue nécessaire alors et plus tard par la transformation opérée dans la vie liturgique, par l'augmentation des charges du clergé séculier, elle fut sanctionnée par le fait. Mais pour l'esprit traditionnel qui domine l'histoire des formes liturgiques il est à noter que l'Eglise n'a rien changé aux lignes fondamentales de l'Office. Elle n'a sacrifié aucune de ses formes essentielles, mais elle a su dans le cours des siècles tenir compte des circonstances nouvelles. Le développement de l'Office s'est donc fait organiquement, et après que le Bréviaire du concile de Trente a confirmé et couronné cette modification, nous n'avons pas à craindre qu'un autre esprit s'introduise dans le vénérable édifice.

CHAPITRE HUITIÈME.

Le développement du chant responsorial de l'Office.

Le chant responsorial de l'Office a beaucoup d'analogie avec celui de la Messe; sa position liturgique et son caractère musical sont les mêmes dans l'un et dans l'autre. Pour certains détails seulement la psalmodie du soliste à l'Office s'est développée autrement que celle du soliste à la Messe, cependant cette différence n'est pas aussi accentuée que celle qui a eu lieu dans le chant antiphonique.

Nous avons déjà vu que le chant responsorial a été dès le début, lié à la Leçon. C'est encore aujourd'hui sa place liturgique à la Messe comme à l'Office : il est toujours précédé d'une lecture biblique[1]. De même que, d'autre part, le psaume responsorial est le plus ancien chant de la Messe, ainsi n'est-ce pas par un effet de hasard que cette forme primitive de la psalmodie occupe une place d'honneur dans la partie de l'Office historiquement la plus ancienne, les Nocturnes. Toutes les autres parties de l'Office n'ont reçu leur perfectionnement qu'au temps où l'antiphonie, cette forme plus récente de la psalmodie, attirait l'attention générale. C'est pourquoi le chant antiphonique règne presque en maître dans l'*Officium diurnum;* un *Cantus responsorius* y est une rareté[2]. Ainsi la Vigile et la psalmodie responsoriale

[1] Amalaire, selon sa coutume, voit dans ce rapport une signification pieuse : « Responsorios sequi lectiones propter disciplinam ecclesiasticam, quæ non vult auditores legis tantum, sed factores. » De ord. Antiphon. 4. Migne, Patr. lat. 105, 1251. De même Honoré d'Autun : « Cantor surgit ad responsorium, ut excitet mentes, quæ audierunt doctrinam in lectione, surgant ad actiones bonas in operatione. » *Sacram.* 47. Migne, Patr. lat. 172, 770. Durand dit très justement : « Dicuntur autem antiphonæ respectu ad psalmodiam, cui respondent, sicut et responsoria respectu ad psalmodiam, cui respondent, sicut et responsoria respectu ad historiam, » (c.-à-d. les Leçons primitivement toujours tirées de l'Histoire-Sainte). Gerbert, *de cantu* I, 507. A remarquer l'ancienne dénomination *Missa* dans la règle de S. Césaire et d'Aurélien pour les lectures et les prières jointes aux antiennes et aux répons. (Migne, Patr. lat. 67, 1102 et 68, 394); cf. Gerbert, *de cantu* I, 180.

[2] Dans les manuscrits monastiques de l'Officium les Vêpres ont un ℟. après le 4e psaume; voyez les tableaux à la fin du chap. 10. Nous reparlerons du ℟. bref.

sont restées étroitement unies depuis l'origine jusqu'à l'heure présente. Le répons est tellement caractéristique des Nocturnes qu'on l'emploie sur une bien plus grande échelle chaque fois que la liturgie, pour une raison quelconque, devient plus solennelle, comme c'était jadis assez souvent le cas au 3e Nocturne des plus grandes fêtes. Précisément nos plus anciens manuscrits marquent alors un grand nombre de répons[1]. Avant d'entonner le *Te Deum* à la fin des Nocturnes, on aimait à se plonger entièrement dans une sainte joie et à laisser complètement s'épuiser les pensées suggérées par la fête du jour. Dans l'Office diurne la même fonction est dévolue aux antiennes.

La forme mélodique du chant responsorial de la Messe est très développée; tous les manuscrits sans exception attribuent une superbe mélodie au soliste montant à l'ambon après la lecture biblique. Dans l'Office également, un seul chantre exécute le répons, et ce qu'il a à chanter est un vrai solo. Mais l'analogie se poursuit encore plus loin. Le répons de la Vigile comprenait primitivement tout un psaume, à l'Office comme à la Messe; mais tous les bréviaires manuscrits ne présentent plus qu'une forme écourtée. Evidemment cette abréviation, comme celle du répons de la Messe était due à la même cause (v. ci-dessus, p. 89). Et c'est ainsi que le répons de l'Office se compose, lui aussi, d'un chant initial et d'un verset. Il est vrai que le répons de la Messe et celui de l'Office n'ont pas tout à fait la même structure; dans le second l'usage a prévalu de répéter la phrase initiale après le verset; ensuite quelques répons ont conservé plusieurs versets; et, enfin, on ajoute encore parfois le verset *Gloria Patri.*

L'Eglise romaine a conservé jusqu'au 9e siècle la manière primitive de chanter le répons — solo et refrain en chœur — c'est aussi la façon la plus naturelle à un chant responsorial. Nous l'apprenons par Amalaire décrivant l'exécution du

[1] Le Responsale Gregorianum, publié dans la Patr. lat. 78 d'après un manuscrit de Compiègne (9e siècle), a 17 répons pour le 3e Noct. de Noël, l'Antiphon. de Hartker, cod. 390 de S. Gall, en a 10. Cf. les tableaux à la fin du chap. X. Il paraît bien qu'on aimait à prolonger ainsi les Matines afin de pouvoir y joindre immédiatement les Laudes.

répons à Rome. Le soliste commençait par la phrase initiale reprise par le chœur. Puis il disait le verset, après quoi le chœur répétait de nouveau la phrase initiale jusqu'au verset; le soliste ajoutait *Gloria Patri*, et le chœur reprenait son refrain une troisième fois, mais il en disait seulement la seconde moitié; enfin le soliste recommençait le répons et le chantait jusqu'au verset, après quoi le chœur concluait par une reprise finale [1]. Cette reprise multiple de la phrase initiale devenue ainsi un vrai refrain, et la gracieuse alternance de solo et de chœur impriment au chant responsorial de l'Office un cachet d'architecturale et ravissante beauté. Comme l'architecture, il a ses heureuses proportions, ses harmonieuses symétries.

C'est seulement dans les répons brefs que la reprise en chœur de la phrase initiale avant le verset, dont parle Amalaire, s'est maintenue jusqu'à nous. L'intelligence des formes bien ordonnées et arrondies du chant liturgique commençait à disparaître même avant Amalaire. On omit tout d'abord la reprise avant le verset, et, depuis lors, le soliste se contentait d'entonner la phrase initiale que le chœur continuait. Ici se fait indubitablement sentir l'influence de la pratique prévue déjà par la règle de S. Benoît (ch. 47), de faire entonner les antiennes par un soliste et achever par le chœur; la reprise de la phrase initiale du répons devenait inutile par le fait. Cette modification ne mettait pas en danger l'organisme de la forme responsoriale; mais on alla plus loin. Amalaire observe qu'après le *Gloria Patri* les Romains ne répétaient que la seconde moitié de leur refrain initial. Ceci trouble un peu l'harmonie des parties. Cette répétition tron-

[1] Amal. *de ord. Antiph.* cap. 18 : « Non enim sancta romana et nostra regio uno ordine canunt responsorios et versus. Apud eam præcentor in primo ordine finit responsorium; succentores vero eodem modo respondent. Dein præcentor canit versum; finito versu succentores vero secundo incipiunt responsorium a capite et usque ad finem perducunt. Dein præcentor canit *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*, quo finito succentores circa mediam partem intrant in responsorium et perducunt usque ut finem. Postremo præcentor incipit responsorium a capite et perducit illum usque in finem. Quo finito succentores tertio repetunt responsorium a capite et perducunt illum usque ad finem. » Migne, Patr. lat. 105, 1274.

quée ne date pas de l'arrangement primitif du répons de l'Office, car le verset *Gloria Patri* ne fut ajouté par les Romains qu'au temps d'Amalaire[1], sans doute par imitation du chant antiphonique de l'Introït et de la Communion, où le ou les versets étaient régulièrement suivis de la doxologie. Nous remarquons ici la tendance à rapprocher les formes responsoriales et antiphoniques primitivement si différentes. Depuis le déclin du moyen âge on n'ajoute plus la doxologie qu'au dernier répons du Nocturne, et à tous les répons brefs, sauf pendant le temps de la Passion où elle est absolument omise[2]. Il n'y en a jamais eu au répons graduel de la Messe.

La manière romaine de traiter le refrain après la doxologie était prédominante en Gaule vers 800 ainsi que les répétitions après les autres versets. D'après Amalaire[3] c'était cela surtout qui différenciait l'usage romain de celui des Francs. On appelait *Repetenda* la seconde moitié de la phrase initiale. Un exemple fera voir clairement le con-

[1] Amalar. *de ord. antiph.* cap. 1 : « Priscis temporibus non cantabatur *Gloria* post versum, sed repetebatur responsorium... *A modernis vero apostolicis* additus est hymnus post versum. » Migne, Patr. lat. 105, 1247.

[2] Avant l'introduction de la liturgie romaine on chantait toujours en Espagne, à la fin des psaumes : *Gloria et honor Patri*, au lieu de *Gloria Patri et Filio;* cette formule avait été rendue obligatoire, sous peine d'excommunication, par des décrets de conciles espagnols, particulièrement de celui de Tolède en 633 (can. 15) : « In fine psalmorum non sicut a quibusdam hucusque *Gloria Patri* sed *Gloria et honor Patri* dicatur, David propheta dicente : afferte deo gloriam et honorem, et Joanne Evangelisca in Apocalypsi : audivi vocem celestis exercitus dicentem : honor et gloria deo nostro sedenti in throno... Universis igitur ecclesiasticis hanc observantiam damus, quam quisquis præterierit, communionis iacturam habebit. »

[3] Amalar, *de ord. Antiph. prol :* « Hinc notandum est necessarium nobis esse, ut alteros versus habeat noster antiphonarius (le livre de chant pour l'Office) quam Romanus, quoniam altero ordine cantamus responsorios nostros quam Romani. Illi a capite incipiunt responsorium finito versu, nos versum finitum informamus in responsorium per latera eius ac sic facimus de duobus unum corpus. Ideo necesse est, ut hos versus quæramus, quorum sensus cum mediis responsoriorum conveniat, ut fiat unus sensus ex verbis responsorii et verbis versus. » Migne, Patr. lat. 105, 1244. Nous aurons encore occasion de montrer que c'est là un des points saillants de la réforme de l'Antiphonaire accomplie par Amalaire lui-même.

traste. Voici la teneur du premier répons des Matines de Noël : ℟. *Hodie vobis cœlorum rex de virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad cœlestia regna revocaret. Gaudet exercitus angelorum, quia salus æterna humano generi apparuit.* ℣. *Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.* Après le verset, les Romains reprenaient le répons depuis *Hodie* jusqu'au verset, les Francs seulement la seconde moitié depuis *Gaudet.*

Ce qui est remarquable, c'est que la manière franque de chanter les répons l'ait emporté sur la romaine pourtant plus ancienne, et l'ait même évincée de Rome. Ceci nous montre de nouveau que la liturgie latine, telle qu'elle s'est fixée au moyen âge, n'est pas l'œuvre exclusive de forces agissant au centre de l'Eglise, mais bien un résultat de l'action combinée des diverses Eglises particulières. Au dehors de Rome la vie liturgique avait également une grande intensité de vie, et loin de repousser jamais l'introduction de rites provenant de l'extérieur, Rome les examinait avec bienveillance, les mettait à l'épreuve, et finissait souvent par les adopter. L'introduction du répons franc à Rome s'est faite entre l'époque d'Amalaire et celle du 11e Ordo romanus[1], par conséquent entre 840 et 1140. Dès le commencement de cet Ordo la manière de chanter le répons *Aspiciens a longe* des Matines du 1er Dim. de l'Avent est ainsi exposée :

℟. *Aspiciens a longe, ecce video Dei potentiam venientem et nebulam totam terram tegentem.* * *Ite obviam ei et dicite :* * *Nuntia nobis si tu es ipse* * *Qui regnaturus es in populo Israel.*

℣. 1. *Quique terrigenæ et filii hominum, simul in unum dives et pauper : Ite obviam ei et dicite.*

℣. 2. *Qui regis Israhel intende, qui deducis velut ovem Joseph : Nuntia nobis, si tu es ipse.*

---

[1] C'est celui de Benoît (déjà cité), chantre et chanoine de St-Pierre, dédié au cardinal Guido de Castella devenu Pape en 1143 sous le nom de Célestin III. Ce document est très important pour la connaissance de l'Office papal dans la première moitié du 12e siècle, car l'auteur veut y expliquer " qualiter domnus apostolicus, curia sua et tota romana ecclesia, in præcipuis solemnitatibus, et quotidianis officiis valeat se regere. " Migne, Patr. lat. 78, 1025.

℣. 3. *Tollite portas principes vestras, et elevamini portæ æternales, et introibit rex gloriæ : Qui regnaturus es in populo Israhel.*

℣. 4. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.*

℟. *Aspiciens a longe* jusqu'au ℣. 1. *Quique terrigenæ.*

Voilà la manière franque décrite par Amalaire; après les versets on ne répète plus le répons entier, mais seulement la seconde moitié subdivisée en autant de *Repetendæ* qu'il y a de versets; après chacun de ceux-ci on ne reprend que la *Repetenda* correspondante. Le sens des Romains pour la structure bien équilibrée se manifeste toutefois en ce qu'après le verset *Gloria Patri* ils font reprendre tout le répons jusqu'au premier verset. De cette façon la structure du répons est claire et symétrique.

Le répons précité n'est pas le seul ayant plus d'un verset. Dans ce même Ordo nous trouvons encore le répons *Aspiciebam in visu noctis* avec les versets *Ecce dominatus,— Potestas eius* et *Gloria Patri;* puis le répons *Missus est Gabriel* avec les versets *Ave Maria,— Dabit ei dominus* et *Gloria Patri.* Ils sont marqués au même Nocturne et se chantaient de la même façon que le répons *Aspiciens*[1]. Mais on est frappé par ce fait que des manuscrits plus anciens ne renferment que par exception un répons à plusieurs versets. L'Antiphonaire de Hartker (cod. 390-391 de S. Gall), écrit vers l'an 1000, n'a plusieurs versets que pour le répons *Aspiciens* et le répons *Libera me* (celui-ci en a cinq)[2]. Il paraît donc qu'en écourtant le psaume responsorial de l'Office on ne laissa quelques versets qu'au premier répons de l'année liturgique, c'est-à-dire au premier des Matines du premier Dimanche de l'Avent, car le répons *Aspiciens* est marqué en tout premier lieu dans les manuscrits de l'Office. Plus tard on jugea convenable d'adjoindre plusieurs versets également à d'autres répons encore, soit pour distinguer certaines fêtes, soit pour prolonger l'Officium nocturnum. Les répons de ce genre abondent dans les manuscrits du 12e et du 13e siècle. Le cod. 12044 de la

[1] Migne, Patr. lat. 78, 1027.

[2] Cf. la reproduction phototypique de ce manuscrit dans la Paléogr. music. 2e série, tome I, p. 392.

Bibl. nationale de Paris (12e siècle), — un des plus précieux livres de chant pour l'Office qui aient été conservés jusqu'à nos jours, — en a de ce genre pour beaucoup de fêtes [1]. Plus tard on est revenu, à très peu d'exceptions près, au nombre normal que le Bréviaire du concile de Trente sanctionna ensuite. Mais le répons de l'Office n'en a pas moins conservé la répétition, ce qui lui a permis de se développer dans des conditions plus favorables que le répons graduel de la Messe, qui a perdu de bonne heure l'usage de la répétition après le verset. La raison de cette différence notable est sans doute que les chantres de l'Office étaient toujours des clercs; ils avaient meilleure intelligence de la structure organique des formes de la liturgie que les chantres chargés de la Messe. A partir du 12e siècle ces derniers s'adonnèrent bientôt à la polyphonie et ne tardèrent pas à relâcher ou même à briser complètement la chaîne qui reliait le chant et la liturgie.

L'exécution du répons de l'Office par plus d'un soliste à Rome nous est assurée pour la première fois par le 11e Ordo du commencement du 12e siècle, qui nous a fourni la même donnée pour le répons de la Messe. Il s'agit, chose surprenante, des 3 répons précités (à plusieurs versets) du premier Dimanche de l'Avent : le 1er et le 2e chantre de la Schola doivent dire le premier verset; le 3e et le 4e, le second; le 5e et le 6e, le troisième. Apparemment on ne voulait pas fatiguer les chantres par des répons si longs [2].

---

[1] Ce sont, d'après l'ordre alphabétique : ℟. *Agmina sacra* (fol. 238, 2 versets). ℟. *Alleluja audivimus* (fol. 109, 2 versets). ℟. *Angelus domini descendit* (fol. 99, 2 versets). ℟. *Angelus domini locutus est* (fol. 100, 2 versets). ℟. *Cives apostolorum* (fol. 228, 3 versets). ℟. *Cum inducerent* (fol. 56, 2 versets). ℟. *Dum staret Abraham* (fol. 69, 2 versets). ℟. *Fratres mei* (fol. 89, 2 versets). ℟. *Impetum fecerunt* (fol. 13, 3 versets). ℟. *Impetum fecerunt* (fol. 15, 2 versets). ℟. *In medio ecclesiæ* (fol. 18, 2 versets). ℟. *Iste est Johannes* (fol. 18, 2 versets). ℟. *Mox ut vocem domini* (fol. 216, 2 versets). ℟. *Sanctificamini hodie* (fol. 6, 2 versets). ℟. *Solve jubente deo* (fol. 152, 2 versets). ℟. *Tentavit deus* (fol. 69, 2 versets). ℟. *Virgine cum palma* (fol. 11, 2 versets). Pour la plupart de ces versets on peut prouver par le texte ou la mélodie que ce sont des additions postérieures.

[2] Migne, Patr. lat. 78, 1027. La même prescription se trouve dans le livre de chant d'Office dont le texte a été publié par Thomasi l. c. XI, p. 18.

A la Messe le soliste du répons se tenait debout sur les degrés de l'ambon; à l'Office, au contraire, il restait à sa place ordinaire, comme le rapportent Amalaire[1] et son adversaire Agobard de Lyon[2]. Les autres assistants du chœur restaient assis et ne se levaient qu'au *Gloria Patri*, comme le prescrit déjà la règle de S. Benoît pour le quatrième répons ou pour le troisième suivant le cas. Par contre, les deux chantres des susdits répons de l'Avent se tenaient, au 12e siècle, debout devant l'autel[3].

C'est encore Amalaire qui nous permet de jeter un coup d'œil intéressant sur la technique du chant responsorial : celui qui devait entonner le répons avait à remarquer que le chant des versets était ordinairement plus haut que la partie initiale, il devait avoir soin, par conséquent, de ne pas prendre le répons dans un ton trop élevé pour ne pas s'exposer à ne pouvoir atteindre les notes culminantes du verset. Par contre, les versets étant finis, le soliste pouvait entonner plus haut la reprise du répons, sans égard pour le verset[4]. De plus la tendance générale était de chanter les répons plus haut que les antiennes et les hymnes[5]. Cet usage n'existait pas en pays franc seulement. L'évêque Sychardus de Crémone (vers 1200) rapporte exactement la même chose des enfants qui chantaient le Graduel[6], d'où il ressort que cette pratique existait également pour les répons de la Messe. A Rome aussi cela se faisait certainement, sinon Amalaire l'aurait rapporté; car il cherchait toujours à faire concorder les usages de son pays natal avec ceux de Rome. D'ailleurs il a toujours soin de faire remarquer les différences

[1] Amal. *De ord. Antiph.* Migne, Patr. lat. 105, 1248.

[2] Agob. *De correct. Antiph.* 7. Il y reproche expressément à Amalaire « *quod contra morem nocturni officii* responsorium in Nativ. domini ab eminentiori loco pompatice concrepabat. » Migne, Patr. lat. 104, 332.

[3] Ordo Rom. Bened. can. Migne, Patr. lat. 78, 1027.

[4] De *eccl. off.* III, 11. Migne. Patr. lat. 105, 1120.

[5] Ibid. IV, 3. Migne, Patr. lat. 1173.

[6] Sychardus, Mitrale, cf. Thomasi, l. c. XII, p. 12. Le témoignage d'Amalaire et de Sychardus est une des preuves que bien avant dans le moyen âge il n'y avait pas de hauteur absolue pour les sons, du moins jusqu'à l'introduction de l'orgue dans les églises.

gallicanes et romaines dans la manière de chanter les reprises après les versets des répons.

Outre les grandes leçons des Nocturnes, il y en avait et il y en a encore de plus courtes dans les *Horæ diurnæ*. On les appelle aussi Capitules. Elles aussi sont suivies d'un répons, mais bref, appelé *Responsoriolum*[1] ou *Responsorium breve*. Les grands répons des Matines reçoivent, par contre, le nom de *Responsorium prolixum* ou *modulatum*[2]. Les *responsoriola* se composent de quelques petites phrases à mélodies syllabiques, mais pour le reste, quant à l'exécution, ce sont de vraies formes du chant responsorial; cela ressort surtout de ce que la phrase initiale du soliste est répétée par le chœur même avant le verset. Ils ont aussi le *Gloria Patri* suivi d'une nouvelle reprise de la première phrase entière, mais pas de *Sicut erat*, tout comme les *responsoria prolixa*. D'ailleurs la doxologie complète n'est propre qu'au chant antiphonique, comme nous le voyons à l'Introït et à Vêpres. La doxologie incomplète des répons tient à leur introduction ultérieure dans ces chants, mais pourrait aussi être fondée sur des raisons mélodiques.

Dans les manuscrits de l'Office chanté, les Antiphonaires, nous trouvons, en plus des répons indiqués au fur et à mesure pour chaque jour, des groupes particuliers, par exemple de historia Regum, de Sapientia, de Job, de Tobia, de Judith, de Esther, de Esdra, de Macchabæis, de Prophetis[3]. On les chantait pendant les semaines d'été, de fin Juillet à l'Avent. Les noms précités indiquent la provenance des textes, tous tirés de l'Ancien Testament. On ne saurait s'expliquer le nom d'une autre série de répons, *Responsoria de auctoritate*, qu'on chantait pendant la 3e et la 4e semaine de Pâques[4].

[1] Ainsi dans l'Ant. de Hartker, cod. 390-391 de S. Gall, dans l'Ant. de Thomasi, l. c. XI, p. 175, dans les Statuta Ord. de Sempringham (Glossaire de Du Cange, au mot Responsorium).

[2] Les Stat. Abb. Rivivulp. de l'année 1157 portent cette prescription : Cantor hebdomadarius in loco suo Responsorium b. Mariæ non breve, sed modulatum solus decantabit. Du Cange, ibid.

[3] Cod. 390-391 de S. Gall; Antiphonaire dans Migne, Patr. lat. 78, 831, dans Thomasi l. c. XI, 115, 128, 136, 139, 140, 141, 144; de même dans le 2e Antiphon. p. 289.

[4] Ainsi prescrits dans le cod. 390-391 de S. Gall et le manuscrit

CHAPITRE NEUVIÈME.

Le développement du chant antiphonique de l'Office.

Dans l'Office chanté les Antiennes ont relégué les répons à l'arrière-plan; dans les plus anciens livres la psalmodie *antiphonique* est déjà la règle, la *responsoriale* presque une exception. Cela provient de ce que les *Horæ diurnæ* sont d'origine entièrement monastique, et qu'au monastère on devait pratiquer plutôt la psalmodie à deux chœurs. L'antiphonie est si intimement unie à ces parties de l'Office, qu'elle les occupe presque entièrement. Si on l'éliminait des Laudes et des Petites-Heures, il ne resterait presque rien.

Le chant antiphonique de l'Office a, lui aussi, une histoire intéressante; il n'est pas toujours resté ce qu'il était au début, et il a fini par contraster bien plus fortement que le responsorial avec les chants de la Messe. Les répons de l'Office de la Messe sont restés semblables malgré toutes les différences, tandis que le chant antiphonique s'est développé tout autrement dans l'Office qu'à la Messe. Ce contraste est tout d'abord fondé sur les fonctions fort différentes dévolues au chant antiphonique à l'Office et à la Messe. Nous avons exposé déjà qu'à la Messe tous les chants antiphoniques n'ont qu'un rôle d'accompagnement; ils sont comme le décor artistique des cérémonies accomplies à l'autel et auxquelles ils doivent naturellement céder le pas. Il n'en est pas de même à l'Office; là, l'antiphonie est le but absolu, la matière principale, et n'a aucune action liturgique à embellir.

Réginon de Leipzig qui ne renferme pas, comme on le croit, le Tonarium autographe de Réginon, mais un catalogue des chants de l'Office dans l'ordre où ils se présentent aux Heures, et porte le nom de *Breviarium* (aujourd'hui on dirait Directorium Chori). Les répons de auctoritate, au nombre de 14, y figurent au fol. 91 seq., les mêmes que dans le manuscrit 391 de S. Gall, p. 54. Ajoutons-y comme 15e rép. *Candidi facti sunt* avec le verset *In omnem terram.* Amalaire (Migne, Patr. lat. 105, 1296) marque une série moins longue. L'explication qu'il en donne n'explique rien: « propterea iidem prætitulantur de auctoritate, quoniam apostoli, quorum habitus præsentibus responsoriis decantatur, vice Christi auctores extiterunt Judaicæ ecclesiæ et gentilis. »

En second lieu il ne faut pas perdre de vue qu'à l'Office et à la Messe les chantres liturgiques sont des personnalités très différentes. Pendant tout le moyen âge et au delà l'Office fut une fonction des clercs et des moines qui étaient naturellement à même d'apprécier le sens liturgique des formes du chant, et trop consciencieux pour consentir à des changements essentiels. Mais à la Messe l'exécution des chants prescrits est confiée, déjà bien avant la fin du moyen âge, à des personnes chez qui le sens de l'art musical l'emporte sur celui de la liturgie. Les chanteurs de profession perdirent souvent le sentiment de l'intime cohésion qui existe entre la liturgie et le chant liturgique ; et, ainsi, l'histoire entière des chants de la Messe est marquée, dès les débuts de la polyphonie, par le recul graduel du respect de la liturgie devant les aspirations des artistes. Dans le chant de l'Office, les musiciens n'ont jamais eu la haute main, ce chant était et est resté le souci incessant des personnes consacrées à Dieu, en sorte qu'il s'est développé d'une façon plus tranquille et plus ferme que celui de la Messe, surtout l'antiphonie qui primitivement n'était pas une fonction des solistes, mais de toute l'assemblée.

A la Messe les exécutants de l'antiphonie forment un chœur composé de chanteurs de profession et expressément constitué dans ce but. Il en résulta que l'antiphonie de la Messe revêtit une forme mélodique plus riche que celle de l'Office où elle affecte toujours une grande préférence pour la forme syllabique. Les chants choraux de la Messe font voir que le chœur exécutant est à même de s'acquitter aisément de tâches plus difficiles ; leur style est un intéressant mélange de mélodies syllabiques et à demi mélismatiques. C'est même le cas pour les formules psalmodiques de l'Introït et de la Communion qui, malgré leur texte récitatif, ne manquent pas d'un certain charme mélodique. A l'époque où remontent nos plus anciens manuscrits de plain-chant, le sens liturgique des chantres était encore assez fort pour les empêcher d'aller, dans cette voie, plus loin qu'il n'était possible sans sacrifier le caractère de l'antiphonie. Jamais les chants antiphoniques de la Messe ne pénètrent dans le domaine du soliste, la frontière qui les sépare n'a jamais

été franchie. Il est convenable d'ailleurs que l'antiphonie soit plus ornée quand elle accompagne l'acte principal du culte chrétien.

Dans l'Office, le soliste n'est occupé qu'à Matines; le reste est attribué aux deux chœurs toujours alternants formés de clercs ou de moines. Personne ici ne doit prédominer, toutes les formules sont abordables à chacun, même à celui qui ne se distingue ni par sa voix ni par son habileté à chanter. C'est là ce qui dès l'origine caractérisait la psalmodie antiphonique : dans l'Office elle n'a jamais cessé de rester telle. Les antiennes sont de facture fort simple : une ou deux notes par syllabe, rarement trois; beaucoup sont absolument syllabiques, par exemple celles des jours ordinaires. Leur importance mélodique consiste à préparer la formule psalmodique correspondante dont elles sont comme le prélude.[1] Le dessin mélodique du psaume correspond à celui de l'antienne; ce n'est autre chose qu'un chant-type qui se présente de lui-même quand plusieurs voix disent simultanément le même texte, sans prétention, il est accessible à tous, il est d'une simplicité, d'une beauté lapidaires, et — chose vraiment admirable — jamais fastidieux ni fatigant, quoiqu'il reste invariablement fixé à tous les versets du même psaume. Les tons antiphoniques des psaumes de l'Office sont de ces créations élémentaires qui dans leur marche à travers les siècles n'ont rien perdu de leur fraîcheur et de leur force; ils sont toujours capables de plaire à des millions de cœurs et de les élever à Dieu.

Une chose à remarquer et qui prouve le rôle prépondérant qu'exerce la mélodie particulière de l'antiphonie sur tout l'Office, c'est que le simple genre récitatif est employé

[1] Amalar, de *offic.* IV, 7 : «Antiphona inchoatur ab uno unius chori, et ad *eius symphoniam* psalmus cantatur per duos choros. Ipsa enim (i. e. antiphona) coniunguntur simul duo chori.» Migne, Patr. lat. 105, 1180. Perez (explic. de la règle de S. Benoît, chap. 9) nomme les antiennes «claves et indices, ad quorum modulationem ac sonum sequens canticum psalmusque alternatim cantatur. Tonus enim totius psalmi ex tono antiphonae sumitur ». D'Ortigue, Dictionnaire du plain-chant, p. 133.

même quand un seul paraît au nom des autres (abstraction faite des solos qui suivent les leçons), comme dans les ℣℣. p. ex.; le Répons bref lui aussi nous l'avons vu, est tout à fait influencé par la manière antiphonique. Deux fois seulement dans chaque Office elle s'élève à une plus grande solennité : par exemple dans les antiennes des cantiques, *Benedictus* à Laudes, et *Magnificat* aux Vêpres. La facture mélodique de ces antiennes et de la formule psalmodique se rapproche de celle de l'Introït, on la trouve surtout aux jours de fête avec une allure à la fois belle et gracieuse; ce sont des chefs-d'œuvre d'inspiration exprimant avec force les sentiments de la solennité et se distinguant par une mélodie qui ne manque pas de sublime grandeur tout en s'abîmant avec amour dans le sens des paroles. Pourquoi ici un chant si différent des autres antiennes? C'est encore la liturgie qui nous donne la clef de l'énigme. Ces deux cantiques représentent l'apogée liturgique de l'Office. Tout catholique connaît les sublimes cérémonies dont l'officiant les accompagne. Comme l'encens enveloppe l'autel et semble tout attirer en haut avec lui, ainsi s'échappe du cœur des chanteurs un cantique plus riche montant plus haut encore que les nuages de l'encens pour offrir lui-même son hommage d'adoration au Très-Haut. Il suffit d'avoir assisté une seule fois aux Vêpres solennelles même dans une pauvre église de village, pour ne jamais oublier l'impression que produit l'enthousiasme soudain réveillé dans un simple paysan par l'intonation du Magnificat. Tous se lèvent animés d'une sainte joie, et l'esprit suit le mouvement du corps. Il en était de même au moyen âge. Les manuscrits de l'Office marquent extérieurement l'importance de ces antiennes en leur donnant un nom particulier : *Antiphona ad Canticum, ad Benedictus, ad Magnificat, ad Evangelium, in Evangelio.*

L'antiphonie de l'Office a eu cet avantage sur celle de la Messe, qu'elle est toujours ou à peu près suivie d'un psaume *complet.* Sous ce rapport l'aspect originaire de l'antiphonie n'a pas subi d'altération essentielle. Elle n'est toutefois pas restée complètement à l'abri des changements que déjà le haut moyen âge a fait subir au chant liturgique

et consistant surtout, nous l'avons vu, en abréviations des paroles chantées. Les proportions entre l'antienne et le psaume furent déplacées, et par suite l'organisme de la psalmodie changé. La forme primitive de l'antiphonie réclamait la reprise de l'antienne après chaque verset. Cette intercalation de chants plus courts et plus longs tire peut-être son origine des usages de la musique grecque transmis aux premiers temps chrétiens; en tout cas le nom d'*antiphonie* révèle une connexion quelconque avec la musique grecque. La reprise après chaque verset avait pour effet d'illuminer chaque psaume de la pensée du jour exprimée dans l'antienne; celle-ci ne cessait ainsi d'accentuer le point de vue auquel il fallait se placer pour comprendre le psaume ce jour-là, sans parler du charme particulièrement artistique d'un pareil arrangement. Cet usage archaïque a dû subsister longtemps, car il était encore bien vivace quand le chant de l'Office fut mis en ordre et fixé dans l'Eglise romaine, c'est-à-dire vers l'an 600, comme nous le verrons. La façon de chanter les antiennes et les psaumes pendant tout le moyen âge et même de notre temps, présuppose la reprise de l'antienne après chaque verset. Car pour joindre convenablement ensemble la finale du psaume et le commencement de l'antienne, on avait diverses formules de terminaison pour le même ton psalmodique, suivant la mélodie initiale de l'antienne, formules dites « *differentiæ* ». Comme elles servaient non seulement à la finale du *Sicut erat*, mais à tous les versets du psaume, l'antienne a dû primitivement être reprise après chaque verset. Ce procédé allongeait naturellement le psaume et plus encore l'Heure entière. Aussi on commença par omettre la reprise à l'Office diurne, puisqu'on ne pouvait pourtant pas passer la journée entière à psalmodier; ceci explique la prescription de la règle de S. Benoît portant que l'on devait en certains cas chanter les Heures diurnes sans antiennes. De là l'usage de ne plus répéter l'antienne après tous les versets passa aux Matines et Laudes. Néanmoins nous retrouvons les traces de l'antiphonie primitive à travers tout le moyen âge jusqu'à nos temps. Dans sa description de l'Office nocturne Amalaire mentionne six antiennes répétées alternativement

par les deux chœurs après chaque verset[1]. D'autre part on rétablissait parfois la reprise ancienne quand on voulait prolonger l'Office, comme les moines de Cluny aux Matines de l'Office de S. Martin[2]. Beaucoup plus tard on aimait à répéter 3 fois, les jours de fête, l'antienne du Cantique à Laudes et à Vêpres; on la chantait donc quatre fois, avant et après le Cantique, avant et après le Gloria Patri. C'est ce qu'on appelait *triumphare* ou *triumphaliter canere*, belle dénomination pour la triple reprise (ter fari) aussi bien que pour son caractère festival[3]. Déjà l'évêque Durand de Mende (13e siècle) parle de cet usage comme d'une chose acclimatée[4]. C'était un reste de l'ancienne antiphonie. Ces coutumes sont un témoignage éloquent de la joie qu'on trouvait dans un chant liturgique bien ordonné.

Il arrivait aussi qu'on ne faisait pas simplement chanter l'antienne par un chœur ou par les deux réunis, mais qu'on la partageait en petites phrases chantées ensuite alternati-

[1] Amal. de *Ord. Antiph.* 3. Migne, Patr. lat. 105, 1251. Du même temps nous avons le rapport d'un anonyme à l'évêque Batterich de Ratisbonne (vers 814), lequel expose les raisons de la suppression des reprises d'antiennes après chaque verset, et ne décerne pas un certificat liturgique bien flatteur au clergé de l'Allemagne du Sud d'alors : « Contingit enim, me multa peragendo loca, audisse divina Officia inordinate et sine auditus delectatione celebrari. Sunt namque nonnulli, qui tantum ob verecundiam hominum, ne forte ignavi ab ipsis judicentur, intrantes Ecclesiam, sine antiphonis cursim et cum omni velocitate, ut citius ad curam carnis exeant peragendam, divinis neglegenter assistunt laudibus, cum in mundanis studiosi habentur operibus. Qui nesciunt, quia sancti doctores et eruditores Ecclesiæ, sancto spiritu et gratia dei repleti, instituerunt modulationem in antiphonarum vel responsoriorum repetitione honestissimam, quatenus hac dulcedine audientium animus delectatus, ad dei laudes et amorem cœlestis patriæ ardentius ascenderetur. » Migne, Patr. lat. 129, 1399.

[2] Il est dit dans la Vie de S. Odon de Cluny écrite par son disciple Jean : « quia eiusdem officii (de S. Martin) antiphonæ uti omnibus patet, breves sunt, et eius temporis longiores noctes, volentes Officium ad lucem usque protrahere, unamquamque antiphonam per singulos psalmorem versus repetendo canebant. » Thomasi, l. c. 66.

[3] Gerbert, *de cantu* I, 504.

[4] Durandus, *Rationale* 5, 8 : « unde mos inolevit, quod in præcipuis festivitatibus antiphona ad Magnificat et Benedictus ter dicitur, sive toties canendo protelatur. » Gerbert, ibid.

vement par les deux chœurs. C'est ce qu'on appelait « ad antiphonam respondere »[1]. Une Responsio de ce genre était d'usage à Saint-Pierre de Rome le jour de l'Epiphanie et celui de S. Pierre; aux Matines de Noël la rubrique portait formellement : dans toutes les antiennes de la Vigile un chœur répond à l'autre, et nous chantons ainsi toutes les antiennes avant, pendant les psaumes (quand il le faut) et à la fin, après le *Gloria* et le *Sicut erat*[2]. La division de l'antienne en petits fragments n'était pas d'usage seulement à Rome; un *Ordinarium Rotomagensis Ecclesiæ*[3] prescrit pour les 1res Vêpres de l'Assomption que l'antienne du Magnificat soit répétée trois fois (nous avons vu que c'est avant et après le *Gloria* et après le *Sicut erat*); chaque fois l'antienne doit être divisée en quatre parties; le chœur de droite commence : *Ascendit Christus* et chante jusqu'à *et hæc est illa;* celui de gauche poursuit jusqu'à *in qua gloriosa*, celui de droite jusqu'à *quo pia*, celui de gauche achève. Dans de longues antiennes une pareille alternance produit une agréable diversion[4].

Notre Invitatoire des Matines a gardé une trace de cette reprise d'antienne après plusieurs ou tous les versets; après chaque fragment du psaume *Venite exsultemus* nous répétons en tout ou en partie l'antienne appelée ici *Invitatorium*. C'est encore le cas au 3e Nocturne de l'Epiphanie, où on répète plusieurs fois l'antienne *Venite exsultemus* pendant le psaume correspondant. Au fond ces deux exemples sont identiques, car il s'agit du même psaume 94[5].

---

[1] Cette dénomination n'a rien de commun, s'entend, avec le *cantus responsorius*.

[2] Thomasi, l. c. XI, p. 37; cf. aussi p. 47 pour l'Epiphanie : hodie ad omnes antiphonas respondemus; et p. 121 : in festo S. Petri ad omnes antiph. Vigil. respondemus.

[3] Thomasi l. c. 62.

[4] Qu'on essaye avec l'ant. *Hodie Christus natus est* (2es Vêpres de Noël) : 1er chœur : *Hodie Christus* jusqu'à *apparuit;* 2e chœur : *Hodie in terra — Archangeli;* 1er chœur : *hodie exsultant — dicentes;* les deux réunis : *Gloria* jusqu'à la fin.

[5] Le précieux Bréviaire franciscain (cod. 540) du Catalogue 102 de Louis Rosenthal renferme la suivante rubrique sur le chant de l'ant. *Venite adoremus* dans le Nocturne précité : « Post omnes duos

Le dernier vestige de cette sorte d'antiphonie est la coutume de chanter l'antienne avant et après le psaume, coutume existant vers la fin du moyen âge et fixée définitivement par le bréviaire du concile de Trente.

Un usage complètement disparu de la liturgie actuelle, mais très en vogue au moyen âge, consistait à chanter les Cantiques avec plusieurs antiennes, en sorte qu'après chaque verset on en chantait une différente. Il ne faut pas y voir un effet de certaine licence liturgique qui parfois s'introduisait au déclin du moyen âge; mais nous avons là une manière de faire apparentée avec l'antiphonie primitive dont elle est sûrement un des plus anciens témoignages. Cela ressort non seulement du fait que nous trouvons quelque chose de semblable dans la liturgie grecque[1] et que précisément les plus anciens manuscrits de l'Office en renferment de nombreux exemples, mais encore du nom qu'on donnait à cette pratique : *antiphonare*[2]. « Aujourd'hui nous antiphonons », est une rubrique courante dans les manuscrits. Un livre de chant (10e siècle) de la Bibl. Vaticane[3] marque les cinq antiennes suivantes pour le Magnificat des Vêpres de Noël :

Ant. Gloria in excelsis deo.
Virgo verbo concepit.
Nesciens mater virgo.
Nato domino angelorum.
Natus est nobis.

On les intercalait alternativement entre les versets du Magnificat. Un manuscrit du 11e siècle marque un entrelacement encore plus intéressant d'antiennes de ce genre

versus psalmi reiteretur antiphona; sed cum venimus ad proprium locum prædictæ antiphonæ, alte chorus hanc eandem cantat et semper reincipitur a prædicto choro versus psalmi et antiphonæ semper altius incipiendo usque ad *Gloria Patri* et *Sicut erat*, et iterum magis altius antiphona cantatur in finem antiphonæ. »

[1] Exemples dans Thomasi, l. c. XI, præf. 70.

[2] Antiphon. de Saint-Pierre, publié par Thomasi, l. c. XI, p. 21, 36, 41 etc.

[3] Gerbert, *de cantu* I, 503. De même à Laudes et aux Vêpres de l'Epiphanie.

avec le cantique. Aux Vêpres du Samedi-Saint le Magnificat y est, comme d'ordinaire, précédé de l'ant. *Vespere autem Sabbati;* entre les 12 versets (*Gloria* et *Sicut erat* inclus) sont intercalées 12 autres antiennes, de petites phrases finissant par Alleluja et racontant avec une brièveté frappante les événements de la Résurrection, dont l'historique entier est ainsi semé à travers le Magnificat : fort intéressante manière d'imprimer le caractère pascal au cantique de la Très Sainte Vierge[1].

Ant. Vespere autem Sabbati.	*Cant.* Magnificat.
Et ecce terræ motus.	Et exsultavit.
Angelus autem Domini.	Quia respexit.
Erat autem aspectus.	Quia fecit mihi.
Præ timore autem.	Et misericordia.
Respondens autem Angelus	Fecit potentiam.
Venite et videte.	Deposuit potentes.
Cito euntes dicite.	Esurientes implevit.
In Galilæa Jesum.	Suscepit Israel.
Nolite expavescere.	Sicut locutus est.
Et valde mane.	Gloria Patri.
Et dicebant ad invicem.	Sicut erat.

Dans l'Office, il y avait également des *versus ad repetendum* comme nous en avons vu à l'Introït et la Communion de la Messe; ils y sont aussi joints à la psalmodie antiphonique; on n'en trouve point de ce genre pour les répons. Pourtant la manière de les chanter et leur relation avec ce qui précède ne sont pas semblables à la Messe et à l'Office. Le verset *ad repetendum* de la Messe est une sorte de compensation pour le psaume écourté, dont il est, pour ce motif, presque toujours tiré; dans l'Office ce n'est qu'une addition ayant pour but de faire spécialement ressortir le caractère de la fête. Il n'a donc aucune relation avec le psaume qui le précède, bien qu'il en adopte la mélodie; il se rapporte plutôt à l'antienne, à l'instar de laquelle il adapte son texte à

[1] Thomasi, l. c. præf. 37. On peut supposer cette manière de chanter partout où les manuscrits marquent plusieurs ant. pour un cantique, comme dans le Responsoriale Gregorianum (9e siècle) publié par Migne, Patr. lat. 78, 726 seq.

la fête même. Il est encore important de noter que les versets *ad repetendum* sont très rares dans l'Office, tandis que la Messe en a pendant toute l'année liturgique. Nos plus anciens manuscrits des chants de la Messe en marquent parfois même plusieurs pour chaque Introït et chaque Communion; les manuscrits de l'Office n'en ont que par exception, et jamais plus d'un seul ajouté au psaume. L'Antiphonaire de Hartker de S. Gall (cod. 390-391), un des plus anciens livres de chant pour l'Office, en porte pour plusieurs antiennes aux fêtes des Saints[1]. Les exemples suivants sont tirés du cod. lat. 12044 de la Bibl. nat. de Paris (12e siècle). Ce manuscrit marque pour les Matines de la Conversion de S. Paul (fol. 51 seq.) les antiennes suivantes avec leurs psaumes et leurs versets :

Ant. Saulus adhuc spirans. Ps. Cœli enarrant. ℣. Paternarum traditionum amplius æmulator existens.

Ant. Ibat igitur Saulus. Ps. Benedicam. ℣. Et cum iter faceret, contigit ut appropinquaret Damasco.

Ant. Et subito circumfulsit. Ps. Eructavit. ℣. Audivit autem vocem dicentem sibi : Saule, Saule, quid me persequeris?

Ant. Saule, Saule, quid me. Ps. Omnes gentes. ℣. Sed surge et ingredere civitatem et dicetur tibi quid te oporteat facere.

Ant. Viri autem qui comitabantur. Ps. Exaudi. ℣. Saulus autem cadens in terra apertisque oculis nihil videbat.

Ant. Paulus autem. Ps. Exaudi deus. ℣. Viri autem qui comitabantur cum eo stabant stupefacti.

La relation de ces ℣℣. avec les antiennes démontre qu'ils sont ici une addition postérieure; les antiennes suivent l'exposé des Actes des Apôtres (chap. 9), tandis que les ℣℣. non seulement renferment des répétitions inutiles, mais encore se suivent dans l'ordre inverse des événements.[2]

[1] Cf. cod. 390-391 S. Gall (je cite d'après l'éd. phototypique de la Paléogr. music. série II, tome I), p. 284 seq. où toutes les antiennes de S. Paul ont leurs versets, et p. 289 seq. les antiennes des 1res Vêpres et des Matines de S. Laurent.

[2] Le cod. 12044 renferme fol. 124 seq. des versets de ce genre pour les Ant. de Laudes de S. Trinitate, fol. 154 seq. pour les Matines de la Commemor. S. Pauli, ainsi que pour S. Laurent (fol. 172).

Des ℣℣. de ce genre sont marqués également aux antiennes *ad Cantica*, ce qui s'explique aisément par la durée de l'encensement de l'autel, des moines et des clercs qui se fait en ce moment-là avec des cérémonies solennelles. Là encore le ℣. est logiquement en relation avec l'antienne. A Rome par ex., au 12e s., après l'antienne *Spiritus sanctus in te descendet* (Laud. Dom. I. Adv.) qui suit le Benedictus, on chantait le ℣. *Et ingressus angelus ad eam dixit.* Sans doute on répétait ensuite l'ant. *Spiritus sanctus.*[1] Un Antiphonaire de Venise de 1489 marque encore un ℣. semblable après le Magnificat pour la fête de S. Paul.[2]

A partir du 12e s. seulement les écrits liturgiques et les livres de chant nous font connaître un autre moyen d'allonger les antiennes des *Cantica :* à la dernière syllabe de cette antienne, on ajoutait simplement un long mélisme, dit *pneuma.* Ce procédé, qui sans être universel s'est maintenu jusque dans le 16e s., nous prouve que le sentiment de l'effet produit par la cohésion du chant et de la liturgie disparaissait peu à peu. Le chant choral autiphonique ne comporte pas de mélismes ; les antiennes qui en furent ornées jadis étaient naturellement dévolues aux solistes, comme nous l'avons montré pour l'Offertoire. Il est important de noter que les mélismes des antiennes de l'Office n'ont rien de commun avec l'arrangement primitif de ce dernier, mais qu'ils étaient une addition postérieure et déplacée. Dans les répons on n'est pas surpris de rencontrer des mélismes ; aussi en a-t-on usé largement, surtout pour les derniers répons des Matines. Les antiennes ornées d'un jubilus sur la syllabe finale paraissent avoir été en vogue surtout en Allemagne et en France ; un synode de Worms en 1316 en parle comme

[1] Ainsi marque l'Antiph. de Saint-Pierre dans Thomasi, l. c. 21; v. aussi p. 261.

[2] Thomasi, l. c. præf. 64. Si on voulait en juger d'après le point de vue actuel, il faudrait sans doute condamner de pareilles additions comme non liturgiques. Ce serait pourtant injuste à l'égard de la liturgie médiévale ; les formes liturgiques d'alors étaient florissantes de vie et de mouvement, bien éloignées de l'engourdissement amené immanquablement par la centralisation liturgique du 16e siècle.

d'une pratique habituelle.[1] Toutefois des voix judicieuses ne manquèrent pas de protester; divers synodes français du 16e s. cherchèrent à supprimer ces mélismes et à en purger l'Office entièrement; p. ex. celui de Cambrai en 1565 et celui de Besançon en 1581.[2]

Pour le chant des antiennes, les deux chœurs des clercs et des moines se tenaient, comme aujourd'hui encore, tournés les uns vers les autres, et non vers l'autel.[3] D'après la règle de S. Benoît l'intonation des antiennes était faite, dans les monastères, par les moines à tour de rôle, à commencer par l'Abbé. Dans les églises séculières, où l'on départit peu à peu le chant antiphonique au chœur des chantres, la 1re antienne comme nous l'apprend Amalaire[4], était imposée par le primicier de l'un des chœurs, la 2e antienne par le primicier de l'autre. Le chœur entier achevait l'antienne, puis venait le psaume.

Les textes des antiennes sont tirés ou de l'Ecriture-Sainte ou des *Acta Martyrum* et des *Vitæ Sanctorum*[5]. Elles sont

[1] Quotiescumque matutinæ dicuntur cum 3 vel 9 lectionibus, finalis iubilus, qui dici *consuevit*, in fine antiphonarum obmittatur. Gerbert, *de cantu* I, 338.

[2] Le synode de Besançon surtout proteste énergiquement contre ces additions, mais ajoute par égard pour les mélismes légitimes, de tout temps contenus dans les livres : *Qui pneumatis ritum contemnunt, ipsi turpiter desipiunt;* cette phrase condamne sans réplique les écrivains tendancieux prétendant qu'au 16e siècle on soupirait après une abréviation des chants richement ornés. Cf. Gerbert, *de Cantu* I, 506 et II, 184.

[3] Durandus, *Rationale* 5, 2, 30. Thomasi, l. c. 69.

[4] De off. IV, 7. Migne, Patr. lat. 105, 1180. Par contre il ne me semble pas possible de soutenir avec Thomasi que l'antienne se chantait deux fois avant le psaume, une fois par chacun des chœurs, bien qu'il y eût quelque chose de ce genre dans la liturgie mozarabe : toute l'année l'antienne de Prime y était : « *Prævenerunt oculi mei, deus, ad te diliculo, ut meditarer eloquia tua.* » On la répétait, puis on chantait la doxologie mozarabe ℣. *Gloria et honor*, encore l'antienne *Prævenerunt* et enfin le psaume.

[5] Gevaert, dans son livre *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, p. 159 seq. établit une chronologie des antiennes fort instructive par ses observations sur l'histoire de l'Office, mais se prêtant à quelques objections. La présence d'une antienne dans un document ne donne pas toujours le droit de conclure qu'elle n'a pu exister déjà beaucoup plus tôt.

ou formées par le mot Alleluia, ou empruntées au psaume ou au cantique qui les suit, ou à d'autres parties de la Bible. Naturellement les antiennes alléluiatiques remplissent surtout les offices du temps pascal, et c'est prévu déjà dans la règle de S. Benoît (chap. 15)[1]. Il y a des antiennes d'un genre particulier, ce sont celles qui sont empruntées au psaume ou au cantique suivant. Il ne faut pas les ranger parmi les antiennes alléluiatiques ou autres; elles paraissent provenir de la psalmodie *in directum* qui, elle aussi, réclamait le ton de la formule psalmodique à continuer ensuite par le premier ou par un autre verset du psaume ou du cantique. En ce cas on pouvait se passer d'une répétition de l'antienne dans le courant ou à la fin du psaume. C'est bien l'usage prescrit encore aujourd'hui pour les Vêpres du Dimanche : intonation du *Dixit Dominus* où se confondent l'antienne et le psaume; sa provenance de la psalmodie *in directum* est ici évidente. En effet la mélodie des mots *Dixit Dominus* servant ici d'intonation à l'antienne n'est autre chose que le commencement de la plus ancienne formule psalmodique du 7e ton. Cela fait que le psaume n'a proprement d'antienne qu'à la fin; c'est donc un *Cantus in directum.* L'Antiphonaire de St-Pierre publié par Thomasi contient plusieurs exemples analogues, p. ex.[2]

---

[1] Dans les manuscrits les plus anciens l'antienne du Dim. de la Septuagésime est encore alléluiatique. L'Antiphonaire du 9e siècle reproduit par Migne, Patr. lat. 78 (p. 747) marque un grand nombre d'Alleluia pour les ant. des Matines. Quand ce Dimanche fut compris dans le temps de pénitence, l'Alleluia ne fut jamais chanté que la veille, mais on en chanta plus d'un. Le 11e Ordo Romain (1re moitié du 12e s.) porte cette rubrique : « Sabbato Septuagesimæ ad Vesperum tacetur Alleluia. » Migne, Patr. lat. 78, 1037. Au moyen âge la cessation de l'Alleluia donna lieu à de singuliers usages liturgiques : à Toul p. ex. on « enterrait » l'Alleluia, au 15e s., la veille de la Septuagésime : « Sabbato Septuagesimæ in nona conveniunt pueri chori feriati in magno vestiario, et ibidem ordinent sepulturam *Alleluia.* Et expedito uno *Benedicamus* procedant cum crucibus, tortiis, aqua benedicta et incenso, portantesque glebam ad modum funeris, transeant per chorum et vadant per claustrum ululantes usque ab locum, ubi sepelitur : ibi aspersa aqua et dato incenso ab eorum altero, redeant eodem itinere. » D'Ortigue, *Dictionn. de plain-chant* 107, marque un usage encore plus bizarre.

[2] Thomasi, l. c. XI, p. 52.

Ant. Confitebor tibi Domine in toto corde meo. Ps. In consilio.
Miserere mei Deus. Ps. Secundum.
Credidi propter quod locutus sum. Ps. Ego autem.

Les textes antiphoniques les moins anciens du moyen âge sont ceux qui proviennent des Acta Martyrum ou des Vies des anciens Saints romains.

Déjà les plus anciens manuscrits de l'Office renferment une série d'antiennes qui se trouvent être des paraphrases de quelques cantiques, du *Benedecite omnia opera*, du *Benedictus Dominus Deus Israel* et du *Magnificat*, et ont pour ce motif reçu le nom d'Antiphonæ de prophetia Zachariæ et de Hymno S. Mariæ. Un manuscrit du 9e s. (le Responsale Gregorianum dans Migne, Patr. lat. 78, 839) les mentionne déjà. Ces amplifications des textes des cantiques sont d'intéressants monuments du plaisir qu'on trouvait dans la liturgie. Je mets ici les Antiphonæ de Cantico S. Mariæ telles que les donne le cod. 391 de S. Gall, p. 230 :

Ant. Magnificat anima mea Dominum.
Magnificat anima mea Dominum et sanctum nomen ejus.
Magnificat anima mea Dominum.
Magnificat te semper anima mea, deus meus.
Magnificamus te, domine, quia fecisti nobiscum magnalia, sicut locutus es.
Magnificamus Christum regem dominum, qui superbos humiliat et exaltat humiles.
Exsultat spiritus meus in domino deo salutari meo.

Ant. In deo, salutari meo, exsultavit spiritus meus.
Exsultavit spiritus meus in deo salutari meo.
Quia respexit deus humilitatem meam, beatam me dicent omnes generationes.
Respexisti humilitatem meam, domine, deus meus.
Respexit dominus humilitatem meam et fecit in me magna, quia potens est.
Quia fecit mihi dominus magna, quia potens est et sanctum nomen ejus.
Fecit mihi deus magna, quia potens est.

Sanctum est nomen tuum, domine, a progenie in progenies.

Misericordia dei et sanctum nomen eius super timentes eum.

A progenie in progenies misericordia domini super timentes eum.

Fecit dominus potentiam in brachio suo et exaltavit humiles.

Fac deus potentiam in brachio tuo et exalta humiles.

Deposuit potentes, sanctos persequentes et exaltavit humiles, Christum confitentes.

Exalta domine humiles, sicut locutus es.

Esurientes replevit bonis dominus et potentes divites dimisit inanes.

Suscepit israhel puerum suum, recordatus dominus misericordiæ suæ.

Suscepit deus israhel puerum suum, sicut locutus est abraham et semini eius et exaltavit humiles usque in sæculum.

Sicut locutus es ad patres nostros, domine recordare misericordiæ tuæ.

Ad patres nostros dominus locutus est a progenie in progenies.

Abraham et semen eius usque in sæculum magnificat dominum.

Mentionnons encore ici quelques genres d'antiennes qui portent dans les manuscrits et dans les liturgistes une dénomination particulière; je veux dire les antiennes de *cruce*, les antiennes *majores* et une série d'antiennes alléluiatiques qui primitivement ne l'étaient pas. Les antiennes *de cruce* ou *ad crucem* ne se trouvent que dans l'Office monastique et dans le milanais; elles se rapportent à la commémoraison de la Ste Croix spéciale à ces Offices; voyez les Laudes de Noël dans le Cod. 390 au tableau qui termine le chapitre suivant. On appelle *Ant. majores* celles qu'on chantait aux Vêpres ou également à Laudes les derniers jours avant Noël et commençant toutes par O, d'où elles ont encore reçu le nom d'antiennes O. Le nombre en est varié; il y en

a 9 dans le susdit Respons. Gregorianum de Compiègne [1], 12 dans l'Antiph. de Hartker du 10e s. (cod. 390 de S. Gall), 7 dans un Antiph. romain du 12e s. (publié par Thomasi. D'après Amalaire [2] on les chantait à Magnificat, par conséquent aux Vêpres; l'Antiphonaire romain cité en dernier lieu les prescrit pour le Benedictus, donc à Laudes. Enfin les antiennes alléluiatiques, primitivement jointes à d'autres textes, sont assez nombreuses; un exemple ici suffira pour en expliquer le genre particulier : Le cod. 12044 de la Bible nat. de Paris renferme deux fois l'ant. *Angelus autem Domini*, d'abord avec le texte connu qu'elle a encore, ensuite avec 10 Alleluia disposés syllabe par syllabe comme le texte précité : à la place des syllabes *Angelus* on chante un Alleluia etc.

Quand on commença à fixer des antiennes pour les Petites-Heures primitivement chantées *in directum*, ainsi que pour les Complies, on les emprunta presque toujours à d'autres parties de l'Office, surtout aux Laudes; c'est pourquoi beaucoup de manuscrits n'indiquent point d'antiennes pour ces Heures; ou bien on se contentait d'une antienne pour toute l'Heure comprenant même plusieurs psaumes. A Laudes aussi parfois, plusieurs psaumes sont chantés *sub una antiphona*, et dans beaucoup d'Offices du temps pascal tous les psaumes n'ont pour toute antienne que le seul mot *alleluia*.

Hormis ces cas, il est de règle, surtout dans les plus anciennes parties de l'Office, à savoir les Nocturnes, que chaque psaume a son antienne propre.

Il n'est pas sans intérêt d'observer la distribution des psaumes dans les diverses Heures de l'Office. Les 3 Nocturnes suivent la série psalmodique 1-108 à peu d'exceptions près, les Vêpres exclusivement vont du ps. 109 à 147; ceux qui n'ont pas été utilisés dans ces deux séries sont distribués entre les autres parties de l'Office : à Laudes, les psaumes 5, 39, 42, 50, 62, 64, 66, 80, 91, 92, 99, 142, 148, 149, 150; à Prime, les psaumes 21-25, 53, 117 et des parties du 118; à Tierce, Sexte et None, les diverses parties du 118e; les Complies enfin comprennent les Ps. 4, 30, 90 et 135.

[1] Reproduit dans la Patr. lat. 78. — [2] Migne, Patr. lat. 105, 1264.

Les psaumes des Matines et des Vêpres se suivent à la file depuis le commencement; ceux des Laudes, des Complies et en partie aussi ceux de Prime se rapportent au caractère de l'Heure en question. Les Laudes, on le sait, rappellent les premières lueurs du jour, heure à laquelle eut lieu la résurrection de N.-S. Les Nocturnes et les Vêpres ont été disposés en même temps et d'après les mêmes principes; à ceux-là furent assignés les deux premiers tiers du psautier, à celles-ci le dernier tiers. La disposition des psaumes de Laudes ressemble à celle de Prime, tandis que les trois petites Heures de Tierce, de Sexte et de None forment un autre groupe. Cet arrangement psalmodique n'est plus observé aujourd'hui qu'aux féries; aux grandes fêtes de N.-S. et des Saints l'ordre numérique est abandonné pour Matines et Vêpres, et dans ces deux groupes on choisit de préférence les psaumes qui semblent le mieux adaptés à la fête. Quant à Tierce, Sexte, None et Complies, elles comprennent invariablement,dans le Bréviaire romain, les mêmes psaumes pendant toute l'année. De ces arrangements faits à divers points de vue il y a à tirer des éclaircissements à coup sûr intéressants sur le développement général de l'Office.[1]

L'usage de donner le nom d'antiennes à des chants sans psaumes ni ℣. de psaume est de date relativement récente. Peut-être y a-t-on été amené par l'usage des *Commémoraisons*. Anciennement on avait coutume de faire mémoire d'une fête en chantant, au lieu de son Office complet, un répons, une antienne avec le ℣. *Gloria Patri* et *Sicut erat* et une oraison, tout cela comme un souvenir de chacun des éléments constitutifs d'un Office.[2] Du psaume antiphonique, nous n'avons plus ici que la doxologie. En l'omettant elle aussi on arrivait à l'extrême limite des vicissitudes de l'antiphonie, c'est-à-dire en fin de compte à sa disparition : il ne restait plus qu'un chant simple sans aucune structure particulière. Les exemples les plus connus de ce

[1] Sur l'arrangement des psaumes au moyen âge cf. Brambach, *Psalterium* (collection de travaux scientifiques de bibliothèque, publiée par Dziatzko, cah. I) s. 15 et Cabrol, *Livre de la prière antique*, p. 18 seq.

[2] Thomasi, *Abricensis de eccl. off.* l. c. IX. Isagoge liturg. XIII, 22.

genre sont les quatre antiennes *Mariales* qui depuis longtemps forment la conclusion de l'Office : *Alma redemptoris mater*, *Ave regina cælorum*, *Regina cæli lætare* et *Salve regina*. Mais primitivement elles aussi étaient jointes à des psaumes; c'étaient donc de vraies antiennes. Dans les parties de l'Antiphonaire de S. Gall (cod. 390-391) écrites par Hartker (10e s.) on ne trouve encore aucun de ces chants; à la page 10 du cod. 390 sont marqués l'*Alma redemptoris mater* et le *Salve regina* (ce dernier avec 3 versets)[1] dans l'Office de l'Annonciation, écriture et neumes du 13e s. Le manuscrit 12044 de Paris (12e s.) indique l'antienne *Alma redemptoris* (fol. 177) pour l'Heure de Sexte de l'Assomption, et l'ant. *Ave regina* pour None du même jour. Dans l'Antiphonaire de St-Pierre de Rome (12e s.) publié par Thomasi, le *Regina cæli* est marqué comme l'antienne de l'Octave de Pâques.[2] Ces antiennes furent disjointes des psaumes et des ℣℣. psalmodiques quand on les plaça à la fin des Heures diurnes, comme l'ordonna Grégoire IX en 1239 pour le *Salve*.[3] Néanmoins les manuscrits du 10e s. renferment déjà des chants de ce genre sans ℣℣. ni psaumes; ainsi à la fin du cod. 339 de S. Gall se trouvent, en assez grand nombre, des antiennes pour la Litanie majeure, *ad postulandam pluviam*, *pro serenitate*, *ad deaucendas reliquias* etc... Il en est de même à la fin du cod. 121 d'Einsiedeln. Les textes seuls de ces chants démontrent par eux-mêmes qu'ils ne portent qu'improprement le nom d'*Antienne;* presque tous ont la forme d'une *Oratio*.[4]

[1] C'est donc un répons ainsi conçu avec versets : « Salve regina misericordiæ... O clemens, o dulcis, o pia Maria. ℣. 1 : Virgo clemens, virgo pia, virgo dulcis, o Maria, exaudi preces omnium ad te pie clamantium. ℣. 2 : Virgo, mater ecclesiæ, æterna portæ gloria, ora pro nobis omnibus, qui tui memoriam agimus. ℣. 3 : Gloriosa dei mater, cuius natus est et pater, esto nobis refugium apud patrem et filium. » La forme rythmique de ces ℣℣. (avec rime) prouve qu'ils ont été ajoutés plus tard. Jusqu'à présent on regardait Herrmann Contract comme l'auteur du *Salve;* c'est à tort, comme l'a démontré le P. Gabriel Meier au Congrès catholique de Munich en 1900; cf. *Les Actes du Congrès*, p. 160.

[2] Thomasi, l. c. XI, p. 100. — [3] Bäumer, *Hist. du Brév.* 261 et 353.

[4] Voici p. ex. la teneur d'une *Antiphona in tempore mortali :* Libera, domine, populum tuum de manu mortis et plebem istam protegat

Si nous embrassons d'un coup d'œil les sentiers divers qu'a parcourus le développement de l'antiphonie depuis le 4e s. jusqu'à notre temps, nous remarquons que, abandonnant peu à peu la richesse des formes artistiques, elle est arrivée à la simplicité. La répétition de l'antienne après chaque ℣. du psaume, telle qu'elle était d'usage aux premiers temps de l'antiphonie,donna lieu à une structure de haute importance esthétique qu'on pourrait mettre en parallèle avec la forme moderne du Rondo. Cette structure devint encore plus intéressante quand au lieu d'une seule antienne, ce furent plusieurs qui alternèrent avec les ℣℣. d'un psaume ou cantique; en ce cas les antiennes allaient tellement bien ensemble que le tout, psaume et antienne, ne pouvaient se séparer, témoin un certain nombre d'*Antiphonæ ad Evangelium* demeurées comme monuments de cette période de l'antiphonie. L'une et l'autre forme d'antiphonie allongea fort les Heures de l'Office pour les moines et les clercs, en sorte qu'on en vint aux abréviations, du moins pour l'Office ordinaire. Le résultat fut qu'on ne chanta plus l'antienne dans le courant du psaume, mais seulement avant et après. Cette nouvelle forme d'antiphonie, qui n'est pas non plus dépourvue d'effet artistique (nous y reconnaissons le type ABA), fut trouvée si conforme au but qu'on s'était proposé, qu'elle est demeurée la forme normale de l'antiphonie de l'Office pour le moyen âge comme pour notre époque. L'habitude d'entonner seulement l'antienne avant le psaume et de ne la chanter entièrement qu'après, vient d'un temps où on avait peu l'intelligence de la structure artistique d'un ensemble liturgique; ajoutez à cela que la simple intonation avant le psaume n'a souvent aucun sens logique.[1] Un dernier développement amena la

dextera tua, ut viventes benedicamus te, domine. Cod. Einsiedl. 121, p. 405.

[1] Elle n'a jamais satisfait les connaisseurs en liturgie : « à quoi bon, dit Thomasi, (l. c. XII, 5) ces phrases détachées dont les paroles n'ont pas de sens complet et dont la mélodie ne donne pas clairement la tonalité du psaume à chanter? » A l'Introït de la Messe on chante encore aujourd'hui l'antienne entièrement avant le ℣. psalmodique, les jours ordinaires comme aux fêtes. C'est encore moins beau, quand l'antienne après le psaume est remplacée par l'orgue; pour le coup plus de trace d'antiphonie; et il est à désirer que le sens du beau liturgique

complète dissolution de l'antiphonie, puisqu'un simple chant sans rien de psalmodique est appelé antienne. Il n'y a plus ici aucun élément constitutif de l'antiphonie; pas de chant alterné ni de connexion avec un psaume ou un ℣ psalmique; un développement ultérieur dans ce sens devenait impossible. Il est heureux pour l'organisme de l'Office que cette forme n'y ait été introduite que dans quelques cas exceptionnels.

CHAPITRE DIXIÈME.

Le développement des Hymnes de l'Office.

Le 7e siècle marqua le début d'une nouvelle époque dans l'hymnographie *grecque*. Son principal représentant est *Romanos* qui vivait probablement dans la 1re moitié du 8e s.[1] Nous le trouvons à Emesa, à Berytos et en dernier lieu à Byzance. Son œuvre la plus célèbre fut une hymne pour Noël qu'on chantait en grande pompe à l'église et même à la table impériale jusque dans le 12e siècle. Ses poésies

devienne assez puissant pour faire abandonner cette habitude. La forme ABA, sur laquelle, nous l'avons montré, est basé l'Alleluia, aussi bien que le Répons Graduel des premiers temps du moyen âge, est un de ces types servant dans tout art à produire la connexion organique et l'homogénéité de l'ensemble : c'est ainsi que le Créateur a formé le corps de l'homme, dans lequel les parties faites les unes pour les autres s'adaptent symétriquement comme autour d'un centre. La répétition a sa raison d'être dans le chant liturgique, si l'on veut qu'il soit une œuvre d'art — et il l'était au moyen âge. Dire qu'elle est superflue, c'est faire preuve d'ignorance des lois fondamentales de l'esthétique qui gouverne toutes les formes musicales.

[1] Il vécut sous le règne d'un des deux empereurs portant le nom d'Anastase, le premier de 491 à 518, l'autre de 713 à 716. D'après cela on le plaçait dans la 1re moitié ou du 6e siècle ou du 8e. En dernier lieu on a semblé se décider pour le 8e siècle. Cf. Krummbacher, dans les Mémoires de l'Académie des Sciences de Bavière 1899, t. II, p. 1 seq. Cette opinion aurait plus de fondement, si le Romanos mentionné par les écrivains de S. Gall était non un chantre romain (chose très invraisemblable), mais la personnification de l'influence byzantine qui se faisait sentir à S. Gall depuis le 8e siècle. Nous en reparlerons à propos des Séquences.

marquent la fin de la transformation du mètre classique déjà frappante dans l'hymnodie syrienne antérieure; la conception quantitative y est presque entièrement délaissée. Avant et après se distinguèrent comme hymnographes de mérite *Anastase* de Sinaï, le patriarche *Serge* de Constantinople, qui plus tard passa aux Monothélites et dont un cantique en l'honneur de la T. S. Vierge se chante encore aujourd'hui solennellement dans la liturgie grecque; ensuite le patriarche *Sophronios* de Jérusalem († 638), deux archevêques crétois du nom d'*André* au 8e s., *S. Jean Damascène* qui vivait à la même époque etc... A la suite du mouvement inconoclaste au 8e et au 9e s. beaucoup de choses très anciennes furent éliminées des livres liturgiques grecs, et il n'est pas possible de démêler aujourd'hui les œuvres provenant des Pères de l'hymnodie grecque. C'est surtout dans les monastères grecs d'Italie, plutôt qu'en Orient, que les anciennes traditions ont été conservées.[1]

L'Eglise latine aussi peut se glorifier de plusieurs hymnographes de talent qui s'appliquèrent à suivre S. Ambroise et ses premiers imitateurs. Dans la première moitié du 5e siècle florissait *Sédulius*[2], auteur des hymnes *A solis ortus cardine* (Noël) et *Hostis* (*Crudelis*) *Herodes impie* (Epiphanie). *Claudius Mamertus* († 473) doit être l'auteur des hymnes *Pange lingua gloriosi lauream certaminis* et *Lustra sex qui iam peregit.* Nous devons également donner ici une place au Pape *Gélase* († 496), dont le Liber pontificalis dit qu'il a écrit des hymnes à l'instar de l'évêque Ambroise[3]. L'hymne des Apôtres S. Pierre et S. Paul *Aurea luce et decore roseo* a pour auteur *Elpis*, qui doit avoir été la femme de Boèce. Dans le Bréviaire mozarabe il y a des hymnes d'*Ennodius*, évêque de Pavie († 521); celles de *Venance Fortunat*, évêque de Poitiers († vers 600), furent admises au Bréviaire romain; les plus célèbres sont *Vexilla regis* (Passion), *Quem terra, pontus, æthera* (sidera), *O gloriosa domina*

[1] Kirchenlexicon, de Wetzer et Welte, t. VI, *art. Hymne* par Bäumer.

[2] Nous avons déjà parlé de son *Carmen paschale* Cf. aussi le dernier chap. de ce livre.

[3] Duchesne, *Lib. pontif.* I, 255.

(de la Très Sainte Vierge), *O redemptor, sume carmen* (Bénéd. des S. Huiles au Jeudi-Saint). Au Pape *Grégoire Ier* on attribue les suivantes : *Primo dierum omnium*, *Nocte surgentes* (Mat. du Dim.), *Ecce iam noctis* (Laudes), *Lucis creator optime* (Vêpres), *Audi benigne conditor* (Carême), *Conditor* (Creator) *alme siderum* (Avent)[1].

Pour l'Office espagnol nous trouvons au 7e siècle les hymnographes *Jean*, évêque de Saragosse († 631), *Isidore de Séville* († vers 635), *Conantius*, évêque de Palenzia († 639) *Eugène II de Tolède* († 658), *Julien de Tolède* († 690). Au 8e siècle florissaient *S. Bède le Vénérable* († 735), *Paul Warnefrid* († vers 797), célèbre par son hymne *Ut queant laxis* (de S. Jean-Baptiste) etc... Une tradition peu vraisemblable[2] attribue à *Charlemagne* l'hymne *Veni creator spiritus*. Le *Gloria, laus et honor* (Procession des Rameaux) a pour auteur *Théodulphe d'Orléans* (évêque en 788). Un peu plus tard vivait *Rhaban Maur*, archevêque de Mayence († 856).

Les hymnes furent de bonne heure très populaires, au point qu'elles menaçaient de mettre dans l'ombre les parties plus anciennes de l'Office. Il paraît aussi que plusieurs exprimaient plutôt les sentiments subjectifs des poètes que la doctrine exacte de l'Eglise. Il arriva qu'on leur fit opposition comme à une forme de prière et de chant non tirée de l'Ecriture-Sainte; le concile de Braga (563) les condamna, se fondant sur une décision du concile de Laodicée (2e tiers du 4e siècle) qui n'admettait pour l'usage liturgique que les textes empruntés à l'Ecriture[3]. D'autres conciles furent plus favorables aux hymnes, par exemple ceux d'Agde en 506, de Tours en 567, ce dernier 4 ans après celui de Braga. Mais en Espagne l'opposition aux hymnes doit avoir trouvé des partisans sérieux, car encore en 633 le concile de Tolède se prononça énergiquement en faveur des hymnes et menaça leurs adversaires d'excommunication. Comme ceux-ci objectaient que les hymnes n'étaient pas renfermées dans le Canon de la Sainte Ecriture, les Pères du concile firent

[1] Migne, Patr. lat. 78, 849.
[2] Chevallier, *Poésie liturgique au moyen âge*, p. 89.
[3] Cf. plus haut, chap. II.

observer qu'alors il faudrait également supprimer le *Gloria Patri*, le *Gloria in excelsis* et beaucoup de leçons[1].

Incorporées à la liturgie milanaise par le père de l'hymnodie latine, les hymnes devinrent une partie populaire de l'Office partout où on avait des relations liturgiques avec Milan, surtout en Gaule et en Espagne. Leur propagation fut principalement favorisée par la règle de S. Benoît prescrivant (chap. 9) une hymne pour chaque Heure de l'Office, ainsi que par des prescriptions analogues des règles d'Aurélien et de Césaire. On ne saurait fixer sûrement l'époque de leur introduction dans l'Eglise romaine, c'est-à-dire dans les Offices du clergé séculier, car les moines y étaient tenus par leur règle. On peut supposer que des Papes comme Gélase et Grégoire, ayant composé des hymnes, avaient aussi pourvu à leur emploi liturgique.

Le fait est que l'Eglise d'Angleterre avait des hymnes dès le 7e siècle[2], ce qui nous permet de croire qu'elles étaient en usage dans l'Office romain de cette époque, car l'Eglise d'Angleterre se tenait, pour les pratiques de la liturgie, directement et fermement sous la dépendance de Rome. Par contre nous savons, par Amalaire[3], que l'Office romain n'admettait pas encore d'hymnes dans la première moitié du 9e siècle; elles ne sont pas non plus mentionnées dans l'Ordo du chanoine Benoît de Saint-Pierre (1re moitié du 12e siècle)[4]. Il en faudrait conclure que l'Office du clergé romain séculier, contrairement à celui des autres Eglises latines, continuait à ne se composer que de psalmodie, de lectures et de prières. Si donc Rhaban Maur (milieu du 9e siècle) déclare[5] les hymnes en usage dans toutes les Eglises de l'Occident, il faudrait en excepter celle de Rome. Pourtant l'Office de la chapelle papale, formé depuis la seconde moitié

[1] Bäumer, *Hist. du Brév.* p. 327. Gerbert, *vet. lit. allem.* II, 828.

[2] Aldhelme, évêque de Sherborne († 709), mentionne le chant des *hymnes*, des psaumes et des répons dans un poème à l'éloge de Bugge, la fille du roi, qui avait construit une église. Migne, Patr. lat. 89, 290.

[3] Gerbert. *vet. lit. allem.* II, 828.

[4] Migne, Patr. lat. 78, 1025 seq.

[5] *De instit. cler.* II, 49: « cuius celebritatis (des hymnes) devotio dehinc per totius occidentis ecclesias observatur. » Migne, Patr. lat. 107, 362.

du 12e siècle, adopté au 13e siècle par les Franciscains et, par là, devenu d'une importance décisive pour la disposition ultérieure du Bréviaire, assigne aux hymnes une place légitime[1]. Il s'ensuit que leur introduction dans l'Eglise romaine remonte probablement à la seconde moitié du 12e siècle. Mais encore ici on peut objecter que le *Breviarium Curiæ Romanæ* ne peut guère avoir introduit les hymnes, car cela aurait absolument contrecarré la tendance de ce Bréviaire à abréger la durée de l'Office. Il faut donc se résoudre à reléguer en un temps antérieur l'adoption des hymnes par l'Eglise romaine. Toutefois, dans les plus anciens livres d'Office romains les hymnes ne sont pas marquées aux jours respectifs, comme les antiennes et les répons, mais dans un supplément à la fin du livre. Mais aujourd'hui encore il n'y a pas d'hymne, dans le Bréviaire romain, pour les derniers jours de la Semaine-Sainte et l'Octave de Pâques, durant laquelle l'hymne est remplacée par le répons *Hæc dies*[2]. Les Bréviaires de Lyon et de Vienne n'avaient, jusqu'à ces derniers temps, presque point d'hymnes[3].

Les hymnes de S. Ambroise, par opposition au mètre des poètes classiques, étaient accentuées comme la poésie populaire, dont la forme principale, le vers saturnin, domine l'art

---

[1] Par exemple dans le Breviarium sec. consuet. curiæ Romanæ (datant d'environ 1230—1240), propriété de l'antiquaire Louis Rosenthal (Catal. 102, n° 540).

[2] Ce répons aura été primitivement un simple verset avec sa réponse, comme il y en a beaucoup dans l'Office. Mais de bonne heure on le traita en Responsorium prolixum, chose d'autant plus facile, que le même texte se trouvait à la Messe comme Graduel. La mélodie de celui-ci fut donc simplement transférée à l'Office. Ainsi l'Antiphonaire de Hartker (cod. 391 de S. Gall, p. 38) dit expressément : ℟. G. *Hæc dies* (= responsorium graduale), et non simplement ℟, comme pour les autres répons de l'Office. L'Ordo du chanoine romain Benoît (12e s.) dit : Versus *Hæc dies quem fecit dominus* cantatur sicut Graduale. Migne, Patr. lat. 78, 1042.

[3] Gerbert, *de cantu* I, 253. A noter un renseignement intéressant de Walafrid Strabon (de rebus eccles. 25. Migne, Patr. lat. 114, 256), à savoir que dans certaines contrées on chantait des hymnes également à la Messe basse (Mon. privata); usage introduit par Paulin, patriarche du Frioul. Walafrid ajoute que cet homme si méritant n'a pu établir cette pratique sans motif plausible. Cf. Gerbert, *de cantu* I, 355.

poétique des anciens Romains; mais à partir du 3e siècle avant Jésus-Christ cette forme avait dû battre en retraite devant l'invasion des mètres grecs et n'était plus en usage que dans la poésie populaire. Comme vers quantitatif il a la forme suivante :

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ – –

comme vers accentué d'après le rythme :[1]

. ´ . ´ . ´ . ‖ ´ . ´ . ´ .

Dans le premier cas il se compose de syllabes alternativement brèves et longues, dans le second, de syllabes accentuées et non accentuées. La césure du milieu le partage en deux demi-vers de caractère opposé, l'un composé d'ïambes, l'autre de trochées. Conséquemment les hymnographes latins employaient surtout volontiers le mètre ïambique ou le trochaïque. Pour avoir le schema de S. Ambroise il suffit d'allonger d'une syllabe la première partie du saturnin qui devient ainsi la dipodie ïambique :

Aeterne rerum conditor.

La seconde moitié du saturnin donne naissance à la forme opposée, au dimètre ïambique, celle du trochaïque.

Ave maris stella.

On trouve aussi des tripodies et des tétrapodies ïambiques et trochaïques. Dans les hymnes mêmes dont la forme extérieure est basée sur l'imitation exacte des modèles classiques, se glissèrent des licences métriques provenant de la poésie populaire. Dans l'hymne ambrosienne *Creator alme* nous trouvons par exemple un vers où des syllabes accentuées, mais brèves, revendiquent la place et les droits de longues : *càstús àmór sàlvús erít.* Peut-être aussi y a-t-il là des traces de poésie rythmique et accentuée des Orientaux, avec laquelle les poètes latins commençaient à se familiariser. Il serait malaisé de démêler avec certitude

[1] Les philologues ne sont pas encore d'accord sur cette question. Cf. Gleditsch, art. *Métrique* dans le Manuel d'archéologie classique par Ivan Müller.

quelle influence s'est fait sentir davantage, celle de la poésie populaire latine, ou celle de cette nouvelle conception prosodique. Quel que soit le sentiment que l'on adopte à ce sujet, il se trouve toujours finalement que peu à peu la poésie quantitative, avec ses accents tombant sur les syllabes longues, se vit égalée par la rythmique avec ses levés et frappés, ses fortes et ses faibles. Durant tout le moyen âge les deux formes de vers, la métrique des anciens et la rythmique qui n'a plus le mètre, vont de pair. La première est ainsi définie par le Vénérable Bède : « Le rythme est une composition harmonieuse de mots basée non sur des rapports métriques, mais sur un nombre de syllabes, agréable à l'oreille comme sont les vers des poètes populaires ; néanmoins on y retrouve souvent aussi l'ordonnance artistique[1]. » Le mélange des deux conceptions du vers se reconnaît dans des hymnes postérieures, par exemple dans *Sacris solemniis iuncta sint gaudia*, où le vers antique et la disposition rythmique des syllabes se rencontrent pacifiquement ensemble. La *rime* également, prend pied petit à petit ; cette même hymne en offre des exemples fort instructifs. C'est une manière de ponctuation pour l'oreille. On en trouve déjà des essais dans quelques hymnes de S. Ambroise, où parfois certains vers, encore par imitation de la poésie populaire, ont des terminaisons semblables : *Veni redemptor gentium*, *Ostende partum Virginis*, *Miretur omne sæculum*, *Talis decet partus deum*, *Non ex virili semine*, *Sed mystico spiramine* (Hymne *Intende qui regis Israel*). L'antique aversion pour l'hiatus va se perdant. Les anciens s'en affranchissaient par l'élision, le chanteur d'hymne n'y voit aucun inconvénient. Au contraire, comme les voyelles sont l'élément musical du langage puisque c'est d'elles seules qu'émane le son qui aboutit finalement au chant — les suites de voyelles ne sont pas antimusicales. C'est pourquoi les rencontres de voyelles sans consonnes intercalaires se trouvent surtout dans les langues musicales du Midi, parmi lesquelles l'Italienne, par exemple, disjoint même la diphtongue. Le chant n'est aucunement troublé par un hiatus, mais bien par l'élision et la contraction.

[1] Migne, Patr. lat. 90, 173.

A l'instar de certains cantiques de l'Ancien Testament, quelques hymnes sont disposées abécédairement : la 1re strophe commence par a, la 2e par b, comme par exemple l'hymne *A solis ortus cardine*, dont la 2e strophe débute par *Beatus auctor sæculi*, la 3e par *Castæ parentis viscera*, la 4e par *Domus pudici pectoris* etc...

La plupart des hymnes employées dans la liturgie médiévale sont construites, comme celles de S. Ambroise, en strophes de quatre *dimètres iambiques*. Comme exemple de trimètres iambiques on cite communément l'hymne des SS. Pierre et Paul : *Aurea luce et decore roseo*.

Les compositions *trochaïques* ne sont pas rares non plus : le vers comprend ou 3 trochées, comme dans l'hymne *Ave maris stella* qui reproduit 4 fois cette formule; ou 4 trochées, comme dans *Stabat mater dolorosa*, où la strophe se compose de 3 vers au dernier desquels manque une syllabe (finale catalectique); nous trouvons 8 trochées dans l'hymne *Pange lingua gloriosi prælium certaminis;* ce vers est également catalectique et figure 3 fois dans chaque strophe.

Le *mètre saphique*, composé de 3 vers saphiques à 11 syllabes et d'un adonique à 5 syllabes, se voit dans des hymnes comme *Nocte surgentes vigilemus omnes*, — *Christe sanctorum decus angelorum* et *Ut queant laxis resonare fibris*.

Les hymnes *Inventor rutilis dux bone luminis* et *Sanctorum meritis inclyta gaudia* ont leurs strophes formées d'*asclépiades* et de *glyconiens*. Il y en a aussi en *distiques* (hexamètre combiné avec pentamètre) : *Salve festa dies, toto venerabilis ævo* et *Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe redemptor*.

Nous savons que primitivement les mélodies des hymnes étaient fort simples, à la portée du peuple.[1] Mais au fur et à mesure que prévalait, au cours du moyen âge, la tendance à exclure du chant la masse des assistants pour en charger uniquement les chanteurs institués dans ce but, on avait moins de raison de s'en tenir à l'ancienne mélodie de forme

[1] Encore au début du 14e siècle les hymnes étaient syllabiques à l'Office férial de Rome : unicam atque facilem habent notam, dit Rudulphe de Tongres, propos. 3 (Gerbert *de cantu* I, 510) ce qui est absolument confirmé par nos manuscrits.

syllabique. Les chanteurs cherchèrent naturellement à posséder des chants musicalement intéressants et faisant de l'effet, surtout pour les hymnes des jours de fête.[1] Le fait est que dans nos plus anciens manuscrits les mélodies d'hymnes ne sont pas toutes syllabiques; dans le nombre il y a des chants d'une parfaite formation musicale, comme presque toutes nos hymnes d'aujourd'hui. C'est le cas qui se présente quand les hymnes sont utilisées dans l'action liturgique par excellence, dans la Messe, comme le *Pange lingua gloriosi versus Fortunati episcopi*, comme disent nos plus anciens livres, pour le Vendredi-Saint. Cette mélodie est richement disposée déjà dans les plus anciens manuscrits et fort éloignée de toute forme syllabique; les proportions métriques des vers disparaissent en partie, et leur place est prise par les lois de la rythmique musicale.

Presque toutes les hymnes du moyen âge suivent les formes métriques ou rythmiques. Un genre plus ancien, basé sur la loi du parallélisme des membres qui régit les psaumes et les autres monuments de la poésie sémitique, s'en trouve un peu relégué à l'arrière-plan. On peut y ranger la petite doxologie, le *Gloria Patri* qu'on ajoute à la fin des psaumes (nous avons vu que la grande doxologie, le *Gloria in excelsis* figure parmi les chants de la Messe); puis le *Te decet laus* (v. p. 50) de l'Office bénédictin. Mais la pièce la plus remarquable de ce genre est le chant appelé *Hymne ambroisien*, le *Te Deum* mentionné déjà par la règle de S. Benoît. La question de l'origine de cette hymne composée de plusieurs morceaux différents, et de sa forme primitive, n'est pas encore résolue. La structure mélodique, telle qu'elle se trouve déjà dans de très anciens manuscrits de l'Office, permet de considérer comme une addition postérieure la partie commençant par *Aeterna fac*. Quant à la 1re partie, elle se rapporte à l'époque où les Martyrs seuls étaient honorés d'un culte; du moins on ne nomme qu'eux après les Apôtres et les Prophètes; aucune mention n'est

[1] Ulricus, de ant. Cluniac. *Consuet.* II, 25, dit que l'hymne de Pâques est aussi simple que celles des jours ordinaires; il désire par conséquent une mélodie plus riche. Gerbert, l. c. I, 511.

faite des Confesseurs distingués par des vertus héroïques sans avoir versé leur sang pour la vérité divine.

Cette hymne fait partie des chants qui sont restés immuables dans l'Office monastique ; elle est marquée dans les livres choraux depuis le plus ancien, l'Antiphonaire de Bangor [1] écrit vers la fin du 7e siècle, jusqu'à ceux de l'heure présente. A Rome l'emploi en était restreint, même du temps d'Amalaire (9e siècle), aux jours anniversaires de la naissance des Papes ; mais alors elle ne faisait pas partie de l'Office.[2] Toutefois, vers le milieu du 12e siècle elle était devenue d'un usage quotidien à Rome, comme nous l'apprenons par l'Ordo du chanoine Benoît de St-Pierre.[3] On la chantait comme un psaume antiphonique, verset par verset, les deux chœurs alternant : [4] cette manière était indiquée par sa structure même, et la mélodie y avait été conformée. Durand [5] rapporte qu'on avait coutume de chanter plus haut à partir de *Per singulos dies.* La place préférée du *Te Deum* était la fin du 3e Nocturne aux Dimanches et aux jours de fête, au point d'en chasser même le 3e Répons.[6] En outre il devint bientôt l'hymne universelle de l'action de grâces publiques et solennelles, et en cette qualité prit la place du *Gloria in excelsis.* Aujourd'hui encore il est connu du clerc comme partie de son Office, et du peuple comme un chant plein d'enthousiasme pour louer Dieu de ses bienfaits.

Les tableaux suivants, présentant les chants de l'Office de Noël, feront voir la structure de l'Office tant monastique que séculier. Pour le premier on s'est servi de l'Antiphonaire

[1] Contenu dans un manuscrit de l'Ambrosienne de Milan, et publié par Muratori au tome 4e des Analecta Ambrosiana (1713), puis récemment reproduit en phototypie, au tome IVe des Publications de la Société anglaise Bradshaw. (1893).

[2] Migne, Patr. lat. 105, 1246.

[3] Migne, Patr. lat, 78, 1027.

[4] C'est prescrit ainsi dans les Constitutions de Hirschau, Gerbert, *de Cantu* I, 448.

[5] Gerbert, l. c.

[6] Radulphe de Tongres, prop. 12. Gerbert, l. c. 512. Cf. aussi les manuscrits de l'Office séculier (12e et 13e siècle) d'où est extrait l'Office de Noël reproduit à la fin de ce chapitre.

Hartker, cod. 390 de S. Gall (10e siècle) et du cod. 12044 de la Bible. nat. de Paris (12e siècle), pour l'autre, du Responsale de Compiègne édité par Migne (Patr. lat. 78) et datant du 9e siècle, de l'Antiphonaire de S.-Pierre de Rome (12e siècle) reproduit par Thomasi (cité d'après l'éd. des œuvres de Grégoire-le-Grand par Galliciolli, t. XI),[1] et un manuscrit d'un Bréviaire franciscain « secundum consuetudinem curiæ Romanæ », propriété de l'antiquaire Louis Rosenthal à Munich (commencement du 13e s.). Il ne sera pas difficile, à l'aide de ces cinq manuscrits, de se faire une idée suffisante de ce qui différencie les deux Offices, comme aussi des variantes du même Office dans les divers manuscrits.[2] Les tableaux mettront hors de doute que le chant de l'Office au moyen âge était disposé d'une manière beaucoup moins uniforme que celui de la Messe.

Il suffira en particulier de faire observer que ni l'Office monastique du 10e siècle, ni le séculier du 9e et même encore du 12e ne connaissent les hymnes; celles-ci ne figurent que dans le manuscrit parisien (12e s.) et dans celui de Rosenthal (13e s.) Les Vêpres monastiques placent avant l'antienne du Magnificat un *Responsorium prolixum* (le Bréviaire bénédictin actuel marque un répons bref); le manuscrit de Hartker, quoique d'origine monastique, a cinq antiennes pour les Vêpres.

[1] Cet Antiphonaire a deux Offices pour la fête de Noël; dans les tableaux il n'est tenu compte que du second, qui concorde mieux avec celui des autres livres.

[2] Les ℣℣. mêmes des répons varient dans les manuscrits.

Les Chants de l'Office de Noel.

AD PRIMAS VESPERAS

A. Officium monasticum.

Cod. Hartkeri (10. saec).

Ant. Scitote quia prope est.
Rex pacificus magnificatus est.
Magnificatus est rex pacificus.
Orietur sicut sol.
Levate capita vestra.
Resp.[1] Sanctificamini, filii Israhel.
℣. Ecce dominus.

IN EVANGELIO.

Ant. Dum ortus fuerit.

AD CRUCEM.

Ant. O Hierusalem civitas.
Ave Maria.

Cod. Paris. 12044 (12. saec.)

Ant. Levate capita vestra.
Scitote quia prope est.
Completi sunt dies.
Ecce completa sunt omnia.
Resp. Judaea et Hierusalem. ℣. Constantes estote.
℣. Gloria Patri.

Hymn. Veni redemptor gentium.
℣. Tecum principium. ℟. In die virtutis.

IN EVANGELIO.

Ant. Bethlem, non es minima.

[1] Une main postérieure a marqué entre les lignes le ℟. Judaea et Hierusalem avec le ℣. Constantes et l'Antienne Cum erat desponsata.

B. Officium saeculare.

Responsale Gregorianum (9.saec.)	*Antiphonarium Thomasi (12.saec.)*	*Brev. Curiae Romanae (13. saec.)*
Ant. [1] Judaea et Hierusalem. Hodie scietis, quia veniet. Crastina die delebitur. Exspectetur sicut pluvia. Crastina die erit vobis. ℣. Tamquam sponsus. ℟. Dominus procedens.	*Ant.* Judaea et Hierusalem. Crastina erit. Hodie scietis, quia. Crastina die delebitur. Magnificatus est. ℣. Hodie scietis. ℟. Et mane videbitis.	*Ant.* Rex pacificus. Magnificatus est. Completi sunt. Scitote, quia prope est. Levate capita vestra. *Hymn* Christe redemptor omnium. ℣. Crastina die. ℟. Et regnabit.
IN EVANGELIO. *Ant.* Dum ortus fuerit.	IN EVANGELIO. *Ant.* Dum ortus fuerit.	IN EVANGELIO. *Ant.* Dum ortus fuerit.

[1] Le manuscrit n'indique pas d'antiennes propres aux Vêpres, parce qu'on les prenait toutes aux Laudes de la Vigile de Noël.

INVITATORIUM ET IN PRIMO NOCTURNO.

A. Officium monasticum.

INVITATORIUM.

Cod. Hartker.	*Cod. Paris.*
Ant. Christus natus est nobis. Ps. Venite exsultemus.	*Ant.* Christus natus est nobis. Ps. Venite exsultemus. *Hymn.* Christe redemptor omnium.

IN PRIMO NOCTURNO.

Ant. Dominus dixit ad me. Tanquam sponsus dominus. Elevamini, portæ æternales. Diffusa est gratia. Rex omnis terræ deus. Suscepimus deus.	*Ant.* Dominus dixit ad me. Tanquam sponsus. Natus est nobis hodie. Diffusa est gratia. Verbum caro factum est. Suscepimus deus.
Resp. Hodie nobis cœlorum rex. ℣. Gloria in excelsis. Hodie nobis de cœlo. ℣. Gloria in excelsis. O regem cœli. ℣. Domine audivi. Descendit de cœlis. ℣. Tanquam sponsus. ℣. Gloria patri. ℣. Tanquam sponsus.	*Resp.* Hodie cœlorum rex. ℣. Gloria in excelsis. Hodie nobis de cœlo. ℣. Gloria in excelsis. O magnum mysterium. ℣. Domine audivi. Quem vidistis. ℣. Dicite quidnam.

B. Officium sæculare.

INVITATORIUM.

Responsale gregorianum.

Ant. Christus natus est nobis.
Ps. Venite exsultemus.

Antiphonarium Thomasi.

Ant. Christus natus est nobis.
Ps. Venite exsultemus.

Breviarium Curiæ Romanæ.

Ant. Christus natus est nobis.
Ps. Venite exsultemus.
Hymn. Christe redemptor.

IN PRIMO NOCTURNO.

Ant. Dominus dixit ad me.
Tanquam sponsus.
Diffusa est gratia.
℣. Tanquam sponsus.

Resp. Hodie nobis cœlorum rex.
℣. Gloria in excelsis.
Hodie nobis de cœlo.
℣. Gloria in excelsis.
Descendit de cœlo.
℣. Tanquam sponsus.

Ant. Dominus dixit ad me.
Tanquam sponsus.
Diffusa est gratia.
℣. Tanquam sponsus. ℟. De thalamo suo.

Resp. O regem cœli.
℣. Domine audivi.
Hic est dies.
℣. Natus est nobis.
Sancta et immaculata.
℣. Benedicta tu.

Ant. Dominus dixit ad me.
Tanquam sponsus.
Diffusa est gratia.
℣. Tanquam sponsus. ℟. Dominus procedens.

Resp. Hodie nobis cœlorum.
℣. Gloria in excelsis.
Hodie nobis de cœlo.
℣. Hodie illuxit.
Quem vidistis.
℣. Dicite quidnam.

IN SECUNDO NOCTURNO.

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.

Ant. Orietur diebus domini.
Veritas de terra.
Homo natus est.
Ipse invocabit me.
Lætentur cœli.
Notum fecit dominus.

Resp. Quem vidistis. ℣. Dicite quidnam.
O magnum mysterium. ℣. Domine audivi.
Beata dei genitrix. ℣. Ave Maria.
Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu.

Cod. Paris.

Ant. Orietur diebus domini.
Veritas de terra.
Ipse invocabit.
Lætentur cœli.
Beatus venter.
Notum fecit.

Resp. Beata viscera. ℣. Dies sanctificatus.
Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu.
Beata dei genitrix. ℣. Beata quæ.
Ecce agnus dei. ℣. Hoc est testimonium.

B. Officium sæculare.

Responsale gregorianum.

Ant. Suscepimus deus.
Orietur in diebus.
Veritas de terra.

Resp. Quem vidistis.
℣. Natus est nobis.
O magnum mysterium.
℣. Domine, audivi.
Beata dei genitrix.
℣. Ave Maria.

Antiphonarium Thomasi.

Ant. Suscepimus deus.
Orietur in diebus.
Veritas de terra.
℣. Natus est nobis. ℟. Qui est Christus.

Resp. Congratulamini mihi.
℣. Castæ parentis.
Continet in gremio.
℣. Virgo dei genitrix.
Ecce agnus dei.
℣. Hoc est testimonium.

Breviarium Curiæ Romanæ.

Ant. Suscepimus deus.
Orietur in diebus.
Veritas de terra.
℣. Speciosus forma. ℟. Diffusa est.

Resp. O magnum mysterium.
℣. Ave Maria.
Beata dei genitrix.
℣. Beata quæ.
Sancta et immaculata.
℣. Benedicta tu.

IN TERTIO NOCTURNO[1].

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker	*Cod. Paris.*
Ant. In principio et ante sæcula. Verbum caro factum est. Natus est nobis hodie.	*Ant.* Parvulus filius.
Resp. Beata viscera. ℣. Ave Maria. Congratulamini mihi. ℣. Castæ parentis. Beata et venerabilis. ℣. Domine audivi. Verbum caro factum est. ℣. Puer natus. Ecce agnus Dei. ℣. Hoc est testimonium. Benedictus qui venit. ℣. Lapidem. Hic qui advenit. ℣. Ecce advenit. Continet in gremio. ℣. Maternis vehitur. Confirmatum est cor. ℣. Domus pudici. Nesciens mater virgo. ℣. Ave Maria.	*Resp.* Congratulamini mihi. ℣. Beatam me. Verbum caro factum. ℣. In principio erat. Descendit de cœlo. ℣. Tanquam sponsus[2].
Te Deum laudamus.	Te Deum laudamus.
Interrogatio : Quid regna poli. Responsio : Nunc puerum.	

[1] Cod. Hartker met pour titre : Super III. Cantica. Cod. Paris : ad Cantica.

[2] Ici viennent s'ajouter des Proses que nous avons omises, parce qu'elles n'étaient pas primitivement dans l'Office.

B. Officium sæculare.

Responsale gregorianum.	*Antiphonarium Thomasi.*	*Breviarium Curiæ Romanæ.*
Ant. Ipse invocabit me. Lætentur cœli. Notum fecit dominus.	*Ant.* Ipse invocabit me. Lætentur cœli. Notum fecit dominus. ℣. Verbum caro. ℟. Et habitavit.	*Ant.* Ipse invocabit me. Lætentur cœli. Notum fecit. ℣. Ipse invocabit. ℟. Pater meus.
Resp. Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu. Beata viscera Mariæ. ℣. Ave Maria. Ecce agnus dei. ℣. Hoc est testimonium. Benedictus qui venit. ℣. Lapidem quem. Congratulamini mihi. ℣. Beatam. ℣. Castæ parentis. Beata et venerabilis. ℣. Domine audivi. Continet in gremio. ℣. Virgo dei genitrix. Confirmatum est. ℣. Domus pudici. Nesciens mater. ℣. Ave Maria. ℣. Beata viscera. O regem cœli. ℣. Domine audivi. In patre manet. ℣. Tanquam sponsus. Te laudant angeli. ℣. Ipsum genuisti. Verbum caro factum est. ℣. Omnia per ipsum. Hodie dominus ex utero. ℣. Hodie sæculorum. Hic est dies. ℣. Natus est nobis. Hic qui advenit. ℣. Ecce advenit. Ecce advenit dominator. ℣. Et factus est.	*Resp.* Verbum caro factum est. ℣. Gloria in excelsis. Benedictus qui venit. ℣. A domino. Te Deum[1].	*Resp.* Beata viscera. ℣. Dies sanctificatus. Verbum caro. ℣. Omnia per ipsum. Te Deum.

[1] Le Te Deum n'est pas indiqué ici, mais résulte tout naturellement de ce que le 3e répons fait défaut.

IN MATUTINIS LAUDIBUS.

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
Parvulus filius.

IN EVANGELIO.

Ant. Gloria in excelsis.

AD CRUCEM.

Ant. Hodie Christus natus est.
Pastores dicite.

Cod. Paris.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
Nato domino angelorum.

Resp. Benedictus qui venit. ℣. Lapidem.

Hymn. A solis ortus cardine.
℣. Verbum caro. ℟. Et habitavit.

IN EVANGELIO.

Ant. Gloria in excelsis.

B. Officium sæculare.

Responsale gregorianum.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Facta est cum angelo.
Angelus ad pastores.
Parvulus filius.
℣. Benedictus qui venit.

IN EVANGELIO.

Ant. Gloria in excelsis.
Ecce advenit dominator.
Dum medium silentium.
Virgo verbo concepit.
Nesciens mater virgo.
Beatus venter.
Verbum caro factum est.
Natus est nobis hodie.
Virgo dei genitrix.
Ecce de quo Joannes.
Beata mater.

Antiphonarium Thomasi.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Ecce advenit dominator.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
℣. Puer natus est. ℟. Filius datus est.

IN EVANGELIO.

Ant. Gloria in excelsis.
Parvulus filius.
Puer natus est nobis.
Verbum caro factum est.
Natus est nobis.
Christum natum positum.
Pastores dicite.

Breviarum Curiæ Romanæ.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
Parvulus filius.

Hymn. A solis ortus cardine.
℣. Notum fecit dominus, alleluja. ℟. Salutare suum, alleluja.

AD BENEDICTUS.

Ant. Gloria in excelsis.

PER HORAS

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.[1]

Ant. Lux orta est.
Virgo hodie fidelis
Hodie natus est nobis.
Gaudeamus omnes fideles.

Cod. Paris.

Ant. Lux orta est.
Hodie intacta virgo.
Gaudeamus omnes fideles.
Virgo hodie fidelis.
℣. Puer natus est. ℟. Et filius.

B. Officium sæculare.

Responsale gregorianum[2].

AD TERTIAM.

℟. Verbum caro. ℣. Et habitavit.
℣. Ipse invocavit.

AD SEXTAM.

℟. Notum fecit. ℣. Salutare.
℣. Verbum caro.

AD NONAM.

℟. Revelabitur gloria. ℣. Et videbit. ℣. Notum fecit.

Antiphonarium Thomasi.

Breviarium Curiæ Romanæ.

AD PRIMAM.

℟. Christe fili dei vivi. ℣. Qui natus.

AD TERTIAM.

℟. Verbum caro.

AD SEXTAM.

℟. Notum fecit.

AD NONAM.

℟. Viderunt omnes.

[1] Cod. Hartker marqué ici : Ad Cursus.

[2] Le Responsale Greg. n'a ni Prime ni Complies. Les pièces indiquées pour les autres Heures sont toutes des répons brefs comme ceux du *Breviarium Curiæ Romanæ*. Les antiennes sont choisies parmi celles de Laudes. C'est pourquoi l'Antiph. de Thomasi ne les marque pas non plus.

AD SECUNDAS VESPERAS

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.

Ant. Tecum principium.
Redemptionem misit.
Exortum est.
Apud dominum.
De fructu.

Resp. Verbum caro. ℣. Puer natus.

IN EVANGELIO.

Ant. Hodie intacta virgo.

Cod. Paris.

Ant. Tecum principium.
Redemptionem misit.
Exortum est.
Apud dominum.

Resp. Virgine cum palma. ℣. Haec tua Christe. ℣. Gloria Patri.
(per hebdom.) Verbum caro factum. ℣. Et vidimus. ℣. Gloria Patri.

IN EVANGELIO.

Ant. Hodie Christus natus est.

B. Officium sæculare.

Responsale gregorianum.	*Antiphonarium Tommasi.*	*Breviarium curiæ Romanæ.*
Ant. Tecum principium. Redemptionem. Exortum est. Apud dominum. De fructu. ℣. Verbum caro.	dieselben. ℣. Notum fecit. ℟. Salutare.	dieselben. *Hym.* Christe redemptor omnium. ℣. Notum fecit. ℟. Salutare.
IN EVANGELIO.	IN EVANGELIO.	IN EVANGELIO.
Ant. Lux orta est. Virgo hodie fidelis. Gaudeamus omnes fideles. Hodie Christus natus est. Hodie intacta. Magnum nomen domini.	*Ant.* Gloria in excelsis. Virgo hodie fidelis.	*Ant.* Hodie Christus natus est.

CHAPITRE ONZIÈME.

Fixation de la liturgie romaine et du chant romain sous Grégoire-le-Grand († 604).

Dans les chapitres précédents nous avons exposé en détail le développement de la liturgie romaine et de son chant jusqu'à la fin du moyen âge et au delà. Malgré la variété de ses phases, nous ne devons pas y voir une transformation de l'ensemble, mais seulement l'adaptation d'un organisme parfait en lui-même à des circonstances et à des nécessités nouvelles. Il suppose une réglementation définitive dans les choses essentielles, mais suffisamment élastique pour toucher à certaines parties moins importantes dont les modifications ne peuvent nuire à l'ensemble de l'édifice dont elles font partie.

A présent que le résultat du mouvement musical du moyen âge est devant nos yeux dans toute son ampleur, et que nous connaissons les particularités des formes musicales comme aussi leur connexion avec les rites liturgiques, nous pouvons aborder une autre question : qui donc a élevé ce grandiose édifice? qui donc a ouvert la voie à ce développement de dix siècles?

On peut admettre que généralement les Papes ont donné l'impulsion aux arrangements liturgiques de Rome. Il est dit du Pape Hormisdas (514-523) qu'il a enseigné les psaumes à ses clercs.[1] On n'ajoute pas que cet enseignement ait compris aussi la psalmodie chantée; d'ailleurs cette affirmation n'est pas facile à contrôler. Au surplus nous n'avons sur l'activité musicale des Papes du 5e et du 6e siècle qu'un seul document, le rapport anonyme d'un moine franc,[2] qui avait séjourné à Rome et s'était renseigné sur le perfectionnement de la liturgie et du chant liturgique. Il ne parle qu'en général et se sert des mêmes termes pour tous les Papes dont il parle; lui et ses

[1] *Liber pontif.* I, 269 (éd. Duchesne) : clerum composuit et psalmis erudivit.

[2] Anonymus de prandiis monachorum, qualiter monasteriis in Romana ecclesia constitutis est consuetudo. Migne, Patr. lat. 138, 1347. Cf. Battifol, *hist. du brév. romain*, p. 350.

témoins ont donc eu seulement une connaissance assez vague des choses. Son récit n'est par conséquent acceptable qu'autant qu'il s'appuie en même temps sur des témoignages pris à d'autres sources. L'anonyme prétend « que le Pape S. Damase, aidé de S. Jérôme, a introduit dans l'Eglise de Rome l'ordonnance liturgique de Jérusalem ». Il est de tradition séculaire que le Pape Damase (366-384) a donné tous ses soins à la liturgie romaine. Nous avons vu aussi qu'au témoignage du Pape S. Grégoire-le-Grand le chant de l'Alleluia a été inséré dans la Messe romaine par le Pape Damase à l'instigation de S. Jérôme, son conseiller liturgique. Son séjour à Bethléem avait familiarisé ce dernier avec les usages liturgiques de l'Orient. Sur l'initiative du même Pape, Jérôme amenda le texte de l'Ecriture-Sainte, que Damase put encore mettre officiellement en usage avant sa mort (en 383). Comme nous l'avons remarqué (p.33), il n'est pas impossible que le Concile de Rome en 382, auquel prirent également part des Evêques orientaux, ait facilité aux Romains la connaissance de la psalmodie antiphonique. Si cette supposition est exacte, le pontificat de Damase est le début de la glorieuse histoire du chant liturgique romain. Quelques liturgistes ont même prétendu que Damase aurait organisé la liturgie romaine dans toute son étendue[1], comme la première organisation de la milanaise remonte à S. Ambroise et celle de la grecque à S. Basile.

Notre anonyme dit ensuite : « Après lui, le Pape Léon (440-461) a organisé un chant pour l'année liturgique et composé de remarquables ouvrages liturgiques; si quelqu'un ne les accepte et vénère tous sans exception, qu'il soit anathème. » Comme nous n'avons sur ce point aucun autre document, ces paroles ne sauraient être contrôlées en ce qui concerne le chant.

« Ensuite le Pape Gélase (492-496) a pareillement constitué un chant pour toute l'année liturgique comme aussi des écrits canoniques (liturgiques) à la suite d'une nombreuse réunion de prêtres près du siège de l'Apôtre S. Pierre. » Cette assemblée d'ecclésiastiques à Rome sous la

[1] p. ex. Probst, *les anciens Sacramentaires et Ordos romains*. Münster 1892, p. 82, et Bäumer, *Hist. du Brév.* 139.

présidence du Pape est sans doute le Concile tenu par S. Damase. C'est tout ce qui est rapporté de l'action musicale de Gélase, mais nous savons que la liturgie de la Messe lui doit des impulsions fécondes. Sous son nom du moins figure le Sacramentaire bien connu qui faisait loi à Rome et en Gaule avant l'introduction de la liturgie grégorienne.[1] Il ne serait pas impossible que l'arrangement de ce Sacramentaire eût entraîné une organisation quelconque du chant d'église. Il y avait sûrement en Italie, en Espagne et en Gaule, avant les réformes de Grégoire, un chant liturgique supplanté plus tard par le grégorien, comme le Missel gélasien céda la place à celui de S. Grégoire.

Notre auteur nomme encore les Papes Symmaque (498-514), Jean (523-526) et Boniface (530-532) comme ayant établi chacun un chant pour toute l'année (*cantus annalis* ou *cantilena anni circuli*). Il est peu croyable que, dans un règne si court, ces Papes se soient occupés d'organiser le chant d'église.

Le Pape suivant est Grégoire-le-Grand à qui de nouveau est attribué « un chant célèbre pour toute l'année liturgique ». En dernier lieu notre auteur nomme encore le Pape Martin et quelques Abbés : (Catalenus, Virbonus, Maurianus,) comme ayant composé un *cantus annalis*. Les deux premiers furent Abbés de St. Pierre. Ceci est à remarquer car c'est dans les monastères près St. Pierre qu'on recrutait de préférence la Schola grégorienne. Il est important de remarquer qu'après Grégoire notre anonyme ne nomme plus qu'un seul Pape.

Le récit du moine franc ne nous apprend rien de clair et de décisif. Abordons plutôt la tradition qui attribue au Pape S. Grégoire-le-Grand la réglementation du chant romain.

Cette tradition se rapporte à une des phases les plus importantes de l'histoire du plain-chant et réclame un examen détaillé.

A. La tradition grégorienne.

Elle est vieille de plus de mille ans et nous apprend que Grégoire Ier, qui fut Pape de 590 à 604, est l'organisateur de la Messe, de l'Office et des chants qui en font partie, si bien

[1] Probst, l. c. p. 143 seq.

qu'au moyen âge, et depuis le 7e siècle, ils ont supplanté tous les autres et sont encore en vigueur quant aux choses essentielles. Cette tradition se révèle par les expressions « Sacramentaire grégorien » très courante au moyen âge, ou encore « Officium gregorianum », mais surtout « Antiphonarium S. Gregorii » qui désigne le recueil des chants liturgiques et enfin « chant grégorien ». Cette tradition fait donc remonter à Grégoire Ier toute la liturgie romaine actuelle.

Pendant tout le moyen âge personne n'a mis cette tradition en doute. Le premier à la mettre en question fut Pierre Gussanville en 1675.[1] Un demi-siècle plus tard Georges von Eckhart[2] (1729) estima qu'elle concernait Grégoire II (715-731). De nos jours la question a été traitée dans un sens défavorable à la tradition par Gevaert qui s'est prononcé également pour Grégoire II ou Grégoire III (731-741). Son ouvrage[3] a fait sensation et provoqué l'apparition d'autres travaux, comme ceux de Morin[4], de Cagin[5], de Brambach[6] et de Frère[7].

Gevaert n'ayant trouvé d'écho chez aucun érudit compétent, reprit la question en 1895.[8] Elle a été suffisamment élucidée sous toutes ses faces et peut être considérée, pour le moment, comme vidée. Gevaert a excité l'intérêt sur une période jusqu'alors peu connue de l'histoire du plain-chant; il en est résulté que la tradition mieux affermie est, par là même, entrée dans la série des faits historiques, ainsi que l'ont constaté de concert les chercheurs belges, français, allemands et anglais.

---

[1] Gussanville publia en 1675 les œuvres de Grégoire. Voyez Thomasi l. c. XI, præf. 11 sur son opinion au sujet de la traduction grégorienne.

[2] De rebus Franciæ orientalis, Würzbourg 1726, p. 718.

[3] Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine. Gand 1890.

[4] Les véritables origines du chant grégorien 1890. (Revue bénéd. Maredsous, et en brochure séparée.)

[5] Un mot sur l'Antiphonale Missarum, Solesmes 1890.

[6] Gregorianisch. Leipzig 1895 (2e éd. 1901) et un art. de la Revue « Kathol. Kirchensänger » (Fribourg en Bade) 1896, no 7 : De origine cantus gregoriani theses XX. La question entière y est traitée de façon intéressante ainsi qu'avec une logique serrée.

[7] Dans la préface du Grad. Sarisburiense. Londres 1894.

[8] *Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine.* Gand 1895.

Quant à la rédaction du *Sacramentaire* par le Pape Grégoire Ier, les auteurs médiévaux en font foi, par exemple S. Aldhelm († 709), le Pape Adrien Ier (772-795), Alcuin[1] et beaucoup d'autres. C'est précisément pour cela qu'on appelle Sacramentaires grégoriens les Missels introduits au pays des Francs sous Pépin et Charlemagne; par opposition aux gélasiens antérieurement en usage.

L'*Ordo Missæ* de Grégoire ne concernait pas les Messes basses, les *Missæ peculiares* organisées après comme avant, même à Rome, sur la base du Sacramentaire gélasien. Celui-ci se composait, sans doute pour la commodité de l'usage, de trois parties séparées : le Propre du Temps, le Propre des Saints et les Messes et Oraisons communes. De ces trois livres Grégoire ne fit qu' un seul pour l'usage des Stations romaines.[2] D'après cela le Sacramentaire grégorien ne convenait d'abord qu'à ces dernières; plus tard seulement on le transforma aussi en Gaule pour l'adapter aux usages et besoins des autres Eglises. Le service des Stations était, à Rome, l'Office divin officiel en commun et se faisait solennellement dans une basilique ou dans une autre église indiquée d'avance. Les autres églises y étaient représentées par des délégués. Le peuple s'assemblait dans une église déterminée pour la réunion, y faisait une courte prière et se rendait en procession

[1] Migne, Patr. lat. 101, 266 seq. C'est du Sacramentaire grégorien que le Pape Adrien Ier dit : « Sed et sancta catholica et apostolica ecclesia ab ipso sancto Gregorio Papa *ordinem missarum*, *solemnitatum*, *orationum suscipiens* etc. » (Migne, Patr. lat. 98, 1252). Trente ans plus tôt Egbert, évêque d'York (732-766) dit dans son Institutio catholica : « Nos autem in Ecclesia Anglorum idem primi mensis jejunium, ut noster didascalus Gregorius in suo Antiphonario et *Missali libro* per Pædagogum nostrum Augustinum transmisit ordinatum et rescriptum etc. (Migne, Patr. lat. 79-441.) Comme c'est S. Grégoire Ier qui avait envoyé S. Augustin avec 40 moines pour évangéliser l'Angleterre et leur avait donné les livres liturgiques nécessaires, il n'est pas surprenant que précisément dans ce pays on ait conservé si vivante la tradition qui désigne ce Pape comme auteur du Missel. Nous avons vu déjà comment S. Grégoire lui-même témoigne dans ses écrits qu'il a opéré des changements dans l'Alleluia et le Kyrie, deux chants qui faisaient précisément partie de sa disposition de la Messe. Il ne s'expliqua que sur ces détails, parce qu'on l'avait attaqué à leur sujet.

[2] Jean Diacre, *Vita Greg.* II, 17. Migne, Patr. lat. 75, 94.

solennelle avec chants et prières à l'église de la Station pour y assister à la Messe célébrée par le Pape ou son représentant.[1] C'est à cet acte liturgique que S. Grégoire donna un arrangement nouveau, en composant les Messes des Stations de parties gélasiennes, parfois aussi de nouvelles.

Le Bréviaire également, d'après une tradition digne de foi, doit son arrangement au même Pape. Amalaire (1re moitié du 9e s.), qui était bien au courant des choses romaines pour les avoir vues sur place, appelle Grégoire « le distingué ordonnateur de l'Office clérical », lui attribuant l'organisation de la psalmodie dans l'Office.[2] Hildemar, son contemporain, affirme l'existence de cette tradition dans l'Italie septentrionale.[3] C'est pourquoi les plus anciens livres d'Office manuscrits portent en tête le nom de ce Pape.[4] Enfin, notons ici, déjà par avance, que le trésor mélodique qui forme le fonds de l'Office romain, existait sûrement vers l'an 600; il s'ensuit que l'ordonnance de l'Office lui-même ne saurait être postérieure à Grégoire Ier. Plus tard certains changements y ont été faits; mais de même que, malgré les fêtes postérieurement ajoutées, nous avons encore toujours le Missel et le Bréviaire du concile de Trente, ainsi l'Office romain médiéval est resté celui de S. Grégoire.

La Messe et l'Office du moyen âge sont assez richement ornés de parties chantées; d'après la tradition c'est encore S. Grégoire qui a non pas composé, *mais compilé ou fait compiler les chants de la Messe et de l'Office.* Cette tradi-

[1] Cf. ci-dessus, p. 181.

[2] Mabillon, *Vetera Analecta*, Paris 1723, 93; Morin l. c. 18 : « quorum Gregorius inter cætera quibus provexit ecclesiam, clericalis officii maximus enituit institutor. Et plus loin : necdum tamen tum temporis (S. Benedicti) totus ordo psallentium in Psalterio et Antiphonario ad liquidum in ordinem redactum fuerat, quod postea Gregorius Papa.., studiosissime ordinavit institutione S. Spiritus. » Et encore : « nec vituperandi sunt, sed potius laudandi, qui gregorianum tenent morem. »

[3] Hildemar (c. 840), qui passa la plus grande partie de sa vie à Milan et à Brescia, dit dans son explication de la Règle bénédictine : « Maxime cum B. Gregorius, qui dicitur Romanum officium fecisse, regulam Benedicti laudavit. » Morin-Elsässer, l. c. 13.

[4] Par ex. celui que reproduit Migne, Patr. lat, 78, le Cod. 390-391 de S. Gall (Antiphon. de Hartker) et autres. Voyez aussi Bäumer, *Hist. du Brév.* p. 203 seq.

tion n'est pas du tout invraisemblable, car une organisation du chant sacré était la conséquence nécessaire des mesures prises par ce Pape en matière liturgique. Le Sacramentaire grégorien et le livre de chant grégorien s'appellent réciproquement. Sans chant, l'ordonnance de la liturgie était incomplète; car, alors comme aujourd'hui, il n'y avait ni Messe ni Office solennels sans chant. En outre, au moyen âge, les relations des chanteurs liturgiques avec l'autel étaient plus intimes qu'elles ne le furent plus tard. La Messe basse et la Messe solennelle ne diffèrent aujourd'hui que par un plus grand apparat de cérémonies et de chants. Dans l'une et l'autre, le prêtre est tenu à réciter les parties chantées, qu'elles soient, ou non, redites par un chœur. C'est même le cas pour les pièces chantées à l'autel par un autre que le célébrant, par exemple l'Evangile etc. Au moyen âge, il en était autrement. Non seulement les pièces de chant ne se disaient qu'à la Messe solennelle — à la Messe basse il n'y avait, à l'origine, ni Introït, ni Offertoire etc. — mais encore elles étaient dévolues exclusivement au chœur et n'étaient pas marquées au Sacramentaire. On n'y trouvait pas non plus ni les chants des solistes ni ceux de l'ensemble; les soli étaient même écoutés par tous, célébrant compris, en sorte que l'action sainte était suspendue. Le chœur médiéval remplissait d'éminentes fonctions liturgiques; en un certain sens il avait part, comme le célébrant, à l'action sainte, car chacun s'acquittait d'une charge propre dont l'autre n'avait pas à se mêler. Aujourd'hui le chœur ne remplit plus une fonction à proprement parler liturgique; il est plutôt partie ornementale de la sainte cérémonie que partie organique. La fonction du chœur n'est pas regardée à l'autel comme suffisante, puisque le célébrant doit toujours réciter les textes chantés.

Cette intime relation entre l'autel et le chœur fait comprendre que la réforme de la liturgie dut naturellement entraîner celle du chant; et même, sans le témoignage des auteurs, on déduirait presque forcément l'organisation du chant de celle de la liturgie.[1] En attendant, la tradition gré-

[1] La connexion du Sacramentaire avec l'Antiphonaire a été énergiquement accentuée par Brambach dans son article déjà cité. Dès le

gorienne est solidement appuyée sur des preuves intrinsèques et extrinsèques. La plus connue est le témoignage de Jean Diacre qui écrivit vers 870 la vie de S. Grégoire. Son texte,[1] désigné d'ailleurs pour la lecture liturgique à l'Office, porte que Grégoire a compilé le *Centon de l'Antiphonaire* et fondé ou réorganisé la *Schola Cantorum*, la célèbre école de chant romaine, en lui faisant don de deux maisons. Au temps de Jean on conservait encore plusieurs souvenirs de son activité dans cette Schola, entre autres l'Antiphonaire authentique. Gevaert dénie toute crédibilité au témoignage de Jean, parce qu'il vivait presque 300 ans après la mort de Grégoire. Il est vrai que son biographe se fait ailleurs l'écho d'un récit des destinées du chant grégorien en Allemagne, en France et en Angleterre, sous une forme anecdotique, en faveur des chantres romains. Ici, le Diacre Jean a été dupe de ces derniers, à qui il avait demandé des renseignements. Quant au reste, son ouvrage fait une tout autre impression.[2] Lui-même dit que, par ordre de Jean VIII (872-882) qui en eut la dédicace, il a écrit la biographie de Grégoire d'après les archives

---

début de la polémique par lui suscitée, Gevaert a traité de chose secondaire cette connexion défavorable à son hypothèse sur l'origine des livres de chant. Il n'est pas facile de déterminer l'époque où le Célébrant dut aussi réciter à la Messe basse les textes chantés. Cet usage est sûrement en relation avec l'adoption du Missel grégorien pour la Messe basse et l'origine du Missale plenarium. Déjà les constitutions de Guillaume de Hirschau (11e s.) portent au chap. 86e : De M. privata, quomodo sit cantanda, i. e. legenda : « inde missam incipiens totum cantum, qui ad eum pertinet, pro edicto patrum nostrorum magis legit in directum, quam audeat cantare. » Migne, Patr. lat. 150, 1015. Le terme « cantare » est très généralement employé pour la Messe basse. Gerbert, de Cantu I, 355.

[1] Vita S. Greg. Magni, II, 6. (Migne, Patr. lat. 75, 90) : « Deinde in domo domini more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem, cantorum studiosissimus, nimis utiliter compilavit. Scholam quoque cantorum, quæ hactenus ejusdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit; eique cum nonnullis prædiis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus basilicæ b. Petri apostoli, alterum vero sub lateranensis patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur. »

[2] Brambach, *Gregorianisch*, p. 14. seq.

pontificales auxquelles il s'en était toujours tenu. Jean Diacre n'est pas un hâbleur; en tout cas, il ressort de son récit que, vers l'an 870, la Schola Cantorum romaine faisait remonter son origine à Grégoire Ier, à qui elle attribuait également la confection du livre de chant liturgique. Si le biographe de Grégoire était seul à nous parler de ces choses, on pourrait dire assurément qu'ici encore Jean Diacre ne nous raconte que des légendes. Mais il y a de plus anciens témoins de l'œuvre pontificale, et Jean Diacre n'a rien inventé. *Le Pape Léon IV* (847-855), dans une lettre à Honorat, abbé d'un monastère voisin de Rome, parle du chant *grégorien* comme d'un fait absolument hors de doute. Il blâme son correspondant de ne pas accepter le chant provenant du Pape Grégoire et adopté presque partout, comme aussi de ce que, dans d'autres choses liturgiques, il ne suit pas le rite fixé par Grégoire. Dans cette lettre[1] est consignée la tradition du Siège apostolique, qui en la personne de Léon IV menace d'excommunication celui qui la révoque en doute.[2] Ce témoignage seul suffirait à établir la tradition comme fait historique, pour quiconque ne cultive pas la critique pour le plaisir d'en faire.

Un témoignage du 9e siècle en faveur de la tradition est celui de *Walafrid Strabon* (807-849) qui nomme à la fois les réformes de S. Grégoire dans la liturgie et le chant,[3] et surtout

[1] Morin-Elsässer, l. c. p. 8, dont je suis ici l'exposé lumineux et concluant. Voici la teneur de la lettre papale : « Res una valde incredibilis auribus nostris insonuit... id est cum dulcedinem Gregoriani carminis cum sua, quam in ecclesia traditione canendi legendique ordinavit et tradidit, in tantum perosam habeatis, ut in omnibus in hujusmodi ratione non tantum ab hac proxima sede, sed et ab omni pene occidentali ecclesia... dissentiatis. Quæ cunctæ ecclesiæ cum tanta aviditate et amore arduo prædictam traditionem Gregorii acceperunt... Qui plane sanctissimus Papa Gregorius... edidit et sonum iam dictum... Idcirco sub excommunicationis interpositione præcipimus, ut nequaquam aliter quam et S. Papa Gregorius tradidit et nos tenemus, in lectione et modulatione peragatis. » C'est la première fois, que je sache, que paraît l'expression « carmen gregorianum » (chant grégorien); il est intéressant de l'apprendre d'un Pape.

[2] Probst, les plus anciens Sacramentaires et Ordines romani, p. 302.

[3] « Traditur denique beatum Gregorium, sicut ordinationem missarum et consecrationem, ita etiam cantilenæ disciplinam maxima ex parte in

celui de son contemporain *Amalaire* qui entre énergiquement en lice pour l'œuvre de Grégoire.[1] C'est au 8e siècle qu'appartient le *Pape Adrien Ier* (772-795) qui, dans un prologue du Missel qu'on chantait avant la Messe du 1er Dimanche de l'Avent, nomme un pontife Grégoire comme auteur du livre de chant.[2]

Dans la 1re moitié du 8e siècle nous trouvons le témoignage de l'évêque *Egbert d'York* (732-766) parlant du Liber

eam hactenus quasi decentissima observatur, dispositionem perduxisse, sicut et in capite Antiphonarii commemoratur. » Migne, Patr. lat. 114, 948). Cette note concerne les chants de la Messe ; une autre se rapporte à ceux de l'Office : « Ordinem autem cantilenæ diurnis seu nocturnis horis dicendæ beatus Gregorius plenaria creditur ordinatione distribuisse. » (Migne, l. c. 114, 956.) Ici également Gevaert cherche à infirmer les témoignages en s'accrochant aux mots traditur et creditur, disant qu'il ne s'agit que d'une légende. Mais alors la réforme grégorienne de la Messe en est une aussi, car le mot traditur la concerne tout autant. Qu'adviendrait-il de la science historique en général, s'il fallait traiter de légende tout ce qui « traditur »?

[1] Cf. ci-dessus p. 192. Chose singulière : dans beaucoup de manuscrits de ses œuvres tout ce qui témoigne en faveur des origines grégoriennes du chant et de la liturgie a été supprimé par les ennemis de cet homme proclamant partout et toujours la coutume romaine, alors que cette école lyonnaise des Agobard et des Florus ne voulaient pas renoncer à leurs usages plus anciens. Peu de manuscrits portent le texte intégral.

[2] Ce prologue existe sous plusieurs formes différentes assez étendues. Voici la teneur de la plus courte :

« Gregorius præsul meritis et nomine dignus
Unde genus ducit, summum conscendit honorem
Renovavit monumenta patrum priorum : tunc
Composuit hunc libellum musicæ artis
Scholæ cantorum anni circuli : » Ad te levavi etc.

Cette version est probablement celle du Pape Adrien ; mais toutes les cinq débutent par les deux vers *Gregorius præsul* et *Unde genus*. Ce dernier surtout ne concerne que Grégoire Ier ; un de ses ancêtres était le Pape Félix, auquel lui-même fait allusion (Dial. 4, 16) ; il recueillit donc une sorte d'héritage familial. Gevaert attribua d'abord au Pape syrien Grégoire III († 741) la rédaction des chants de la Messe. Mais cela n'est pas possible, car on ne saurait admettre qu'Adrien, qui devint Pape en 772 et avait vécu encore sous Grégoire III, ait fait un morceau célébrant Grégoire Ier comme auteur d'un ouvrage que lui, Adrien, aurait su provenir de Grégoire III.

Antiphonarius donné par le Pape Grégoire Ier à Augustin qu'il envoyait christianiser l'Angleterre.[1] Et, enfin le témoin le plus important de la tradition grégorienne, c'est le *Vénérable Béda*, né vers 672. L'historiographe de l'Eglise anglaise du 7me et du commencement du 8me siècle fut le mieux placé pour connaître les origines de la christianisation de son pays. Et il nous parle d'un *chantre*, nommé *Maban, élève des successeurs des disciples directs de S. Grégoire.*[2] Plus décisif est encore le récit de Bède concernant le chantre *Putta qui mourut en 688 comme évêque de Rochester, et qui avait reçu l'instruction musicale des élèves de S. Grégoire même* 3. Evidemment il ne peut s'agir ici de Grégoire II ou III, mais seulement de Grégoire-le-Grand.

Le siècle qui suivit la mort du pape, connut donc bien son œuvre, et ce témoignage de Bède resté inaperçu jusqu'à présent forme pour la tradition grégorienne une preuve historique de première valeur.

Il est tout naturel que les plus anciens témoignages de l'activité organisatrice de Grégoire dans la liturgie et le chant proviennent de sources franques et anglaises. Ses réformes avaient pénétré chez les Anglo-Saxons déjà de son vivant, chez les Francs sous Pépin et Charlemagne.

Bien loin donc de n'être mentionnée que par le biographe de Grégoire écrivant dans la seconde moitié du 9e siècle, son œuvre musicale est confirmée partout où on pouvait en avoir connaissance; en particulier le Vénérable Bède nous ramène jusqu'à Augustin qui évangélisa l'Angleterre sous Grégoire Ier même.

Mais la série des témoignages en faveur de l'œuvre grégorienne ne s'arrête pas là; elle-même renferme des preuves indubitables de son origine.

---

[1] De institutione catholica, écrit d'Egbert déjà mentionné; Gevaert s'en débarrasse en déclarant ce passage interpolé.

"[2] Qui a successoribus discipulorum B. Papae Gregorii in Cantia fuerat cantandi sonos edoctus." Migne, P. L. 95, 270.

"[3] Maxime autem modulandi in ecclesia more Romanorum quem a discipulis B. Papæ Gregorii didicerat, peritum." Ib. 175.

B. L'Antiphonarius Cento.

C'est par ce nom que Jean Diacre désigne le livre de chant provenant de S. Grégoire; « Antiphonaire » s'entend du recueil des chants sacrés en général, parce que les Antiennes y occupent la plus grande place; «cento» est un mot latin populaire et a le sens de « compilation, pièces prises de tous côtés ». L'Antiphonaire centon est donc un livre de chant composé de morceaux recueillis de part et d'autre. Cette expression est très frappante sous la plume de Jean Diacre. S'il était vraiment un hâbleur ou seulement un reproducteur superficiel de contes qu'on lui attribue, il proclamerait le Pape Grégoire pour le moins compositeur du chant liturgique. Il n'en fait rien et décerne à son héros une bien moindre louange, se contentant de le présenter comme centonisateur des chants; il ne dit rien d'une action directement créatrice. Ceci corrobore la véracité de son récit puisé dans la tradition des chantres romains.

Mais le fait que l'Antiphonaire grégorien est un centon, revêt une grande importance. Ce n'est pas une œuvre d'un seul jet dominée du commencement à la fin par une idée fondamentale, mais un ensemble de chants collectionnés de partout; aujourd'hui encore on y reconnaît les différentes couches qui y sont superposées et mélangées, et cela par l'analyse de nos plus anciens manuscrits.

L'Antiphonaire authentique mentionné par Jean Diacre n'a pas encore été retrouvé. Nos plus anciens manuscrits liturgiques avec notation musicale datent du 9e siècle. Les chants de la Messe, il est vrai, se retrouvent dans des manuscrits du 8e siècle. L'un de ceux-ci provient du monastère de Rheinau et se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque cantonale de Zurich[1]; un autre est le Graduel de Monza qui, tou-

[1] Le Graduel de Rheinau occupe les 13 premières feuilles du Cod. XXX de Zurich. Il commence au verso de la première feuille; il y a malheureusement interruption après la 12e feuille qui se termine par l'indication du Graduel *Protector noster aspice* (Dom. XII. post Oct. Pent.), tandis que la 13e feuille commence par les mots *templi habens thuribulum* (Offert. in Dedic. S. Michaelis). Il y manque donc le texte de l'Offertoire et de la Communion de ce XIIe Dimanche, et tous les textes du XIIIe, du XIVe, du XVe, du XVIe et du XVIIe Dimanche après la

tefois, ne contient que les chants du soliste pendant la Messe, et n'est donc qu'un Cantatorium.[1] Il est singulier que ces deux manuscrits, soient sans notation; on ne doit pas en conclure que cette dernière était inconnue au 8e siècle. Si nous ne sommes plus en possession de l'Antiphonaire authentique de S. Grégoire, nous pouvons cependant le reconstituer par les plus anciens manuscrits conservés jusqu'à nous, et cela, en défalquant toutes les parties admises dans la liturgie seulement après Grégoire. Un travail de ce genre est fort possible et historiquement justifiable, supposé que jusqu'au

Pentecôte y compris l'Introït, le Graduel et le début de l'Offertoire de S. Michel; en outre encore probablement les textes des Quatre-Temps de Septembre. Après la 13e feuille il en manque au moins une, car la 13e conclut au verso par l'indication de l'Alleluia *Qui sanat* du XXIIIe Dim. Pent. En comparant ce manuscrit avec les autres livres de chant les plus anciens, on remarque sans peine que c'est une abréviation d'un original romain. Quelques fêtes seulement des Saints s'y trouvent, toutes les autres sont omises. J'ai collationné l'original avec la reproduction de Gerbert dans ses Monum. liturg. Alleman. I, 362 seq. et j'ai pu corriger les erreurs suivantes de Gerbert : *a*) Offert. *Benedictus es domine* (Dom. Quinquag.) : la phrase initiale est répétée, Benedictus es domine, doce me justificationes tuas. Gerbert (l. c. p. 372) ne la met qu'une fois, croyant sans doute à une erreur du copiste pas toujours seigneur. *b*) Gerbert (p. 376) ne marque pas de verset psalmodique pour l'Introït *Oculi mei* (Dom. 3. Quadrag.), et pourtant le manuscrit porte expressément : *psalm. Ad te domine.* *c*) Au ℣. *Liberator meus* du Graduel *Eripe me* (Dom. 5. Quadr.) le manuscrit ne marque pas les mots *iracundis : ab insurgentibus* notés par Gerbert (p. 379 c). *d*) A la ferie 4e de la Semaine sainte Gerbert marque après l'Introït *In nomine domini :* ℣. *seu psalmus*, tandis que le manuscrit dit seulement : ℣. *e*) Gerbert a mis en petits caractères l'ndication du verset psalmodique *Domine probasti* pour l'Introït de Pâques, pareillement aux additions tirées d'un Grad. de S. Blaise (12e s.) qu'il a intercallées dans son édition du Grad. Rhenaug; or dans celui-ci cette indication figure explicitement. *f*) Dans l'Introït *Jubilate deo omnis terra* (Dom. II. post Oct. Paschæ) Gerbert a omis les mots : *date gloriam laudi ejus, alleluia* avant les deux *Alleluia* de la fin. *g*) l'Introït *Factus est Dominus* (Dom. II post Oct. Pent.) se termine ainsi dans le manuscrit : « Salvum me fecit quoniam voluit me, » tandis que Gerbert marque : « Salvum me fac propter misericordiam tuam. » *h*) Dans le Grad. *Fuit homo missus a deo* (Vig. S. Joan. Bapt.) le verset commence, comme dans tous les manuscrits, par *Ut testimonium*, et non par *Hic venit*, comme Gerbert (p. 390) le marque d'après l'arrangement postérieur.

[1] Reproduit par Thomasi, l. c. XII, p. 214.

9e siècle, date de nos plus anciens manuscrits notés, le chant grégorien n'ait pas subi de changements essentiels. Ceci ressort indubitablement de la lettre précitée du Pape Léon IV rapportant à Grégoire Ier les chants alors usités à Rome, ce qui exclut toute altération importante au 7e et au 8e siècle. Les livres du 9e siècle parvenus jusqu'à nous renferment donc le chant de S. Grégoire.

Quant aux *chants de la Messe*, nous avons une reconstitution du recueil grégorien faite par Walter Howard Frère d'après un manuscrit du Musée britannique (commencement du 13e siècle).[1] L'étude des textes du noyau grégorien, défalcation faite des additions postérieures, est fort instructive. Comme les chants de *l'Ordinarium Missæ* se sont développés tout autrement que ceux du *Proprium*, et n'étaient, dans l'origine, pas du tout dévolus aux chantres, il ne faut pas les chercher dans les plus anciens manuscrits. Ils n'étaient pas non plus dans l'Antiphonaire de S. Grégoire. En outre le *Temporale*, que nous appelons aujourd'hui *Proprium de Tempore*, et le *Sanctorale*, notre *Proprium de Sanctis*, y étaient réunis. Chaque fête des Saints y était marquée à l'endroit qui lui revenait dans le cours de l'année liturgique, par conséquent parmi les fêtes de Notre-Seigneur. A partir du 12e siècle on a disjoint le *Sanctorale* du *Temporale* pour en faire une partie séparée. Aujourd'hui encore les Missels, les Graduels et les livres de l'Office témoignent du mélange des deux parties, car la séparation n'a pas été strictement opérée. Les fêtes de S. Etienne, des SS. Innocents et de S. Jean l'Evangéliste sont marquées au *Temporale*, mais la plupart des autres fêtes des Saints se trouvent au *Sanctorale*. Il n'y avait pas non plus de *Commune Sanctorum* vers l'an 600; pour chaque fête, les chants étaient indiqués ou consignés sur place suivant qu'ils se trouvaient ou non dans la partie précédente du livre. Ce n'est qu'à dater du 12e siècle que le retour fréquent des mêmes chants et des mêmes textes amena l'arrangement du *Commune Sanctorum*, où chaque classe de Saints, Apôtres, Martyrs, Confesseurs etc., eut ses

[1] Préface du Grad. Sarisburiense. L'étude de ce travail est un régal et fournit des aperçus dans une foule de questions très importantes pour l'histoire de la liturgie et du chant liturgique.

chants propres, en sorte que pour chaque Saint en particulier il suffit de renvoyer au Commun, quand il n'a pas de chants spéciaux.[1]

Ainsi le livre grégorien des chants de la Messe n'avait pas de divisions, et les chants y étaient disposés suivant le cours de l'année liturgique, absolument comme le codex 339 de S. Gall dont les textes sont collationnés au Supplément de ce livre.

Le caractère centonisant du livre des chants de la Messe grégorienne se manifeste ouvertement dès qu'on en examine les textes de plus près. La plus ancienne partie du livre comprend les fêtes en l'honneur des actions rédemptrices racontées par l'Evangile ainsi que des Saints de Rome les plus anciens. Pour celles-là on choisissait dans l'Ecriture, surtout dans les psaumes, des textes se rapportant directement à la fête; voyez les textes des fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de Noël, des SS. Pierre et Paul, de S. Jean-Baptiste. Les fêtes d'origine non romaine ont des textes de leur Eglise d'origine : ainsi l'Introït *Gaudeamus omnes* de Ste Agathe vient de l'Eglise de Sicile où le culte de cette Martyre prit naissance.[2] Si une fête est d'origine grecque, elle est pourvue de chants dont les textes sont traduits du grec. On remarque aussi, en comparant les chants de même sorte, que les oppo-

[1] La Messe de la Vigile des Apôtres est l'ancienne Messe nocturne de S. Jean l'Evangéliste; celle du jour était composée de pièces tirées des Messes des SS. Simon et Jude, ainsi que des SS. Pierre et Paul. La Messe des Evangélistes, hormis le Graduel, est celle de S. Matthieu. Le Commune unius Mart. se compose principalement de pièces tirées de la Messe nocturne de S. Jean-Baptiste, des Messes de S. Vincent, de S. Valentin, de S. Vital, de S. Georges et de S. Gorgon. Le Comm. plurim. Mart. est emprunté aux Messes des SS. Innocents, des SS. Félix et Adauctus, Fabien et Sébastien, Hyppolite, Cyriaque, Jean et Paul, Gervais et Protais, Nérée et Achille, peut-être aussi de S. Cyrinus, des SS. Processus et Martinien, Pierre et Marcellin, Timothée et Symphorien. Le Comm. Conf. Pont. provient des Messes des SS. Silvestre, Marcel et Sixte; celui d'un Conf. Abbé, de la Messe de S. Eusèbe; enfin le Comm. Virg., de la Messe de S. Marie au 1er Janvier, des SS. Potentia, Sabine, Agnès et Cécile. Dans les tableaux à la fin de ce livre on trouvera de quoi contrôler toutes ces données.

[2] Ce texte est peut-être aussi une traduction du grec. cf. ci-dessus, p. 75.

sitions de textes sont inégalement faites. Pour quelques Messes tous les textes sont pris à la même source, par exemple au psaume 44 pour la Circoncision ; au psaume 90 pour le 1er Dimanche du Carême ; mais c'est une exception. La règle est que les textes d'une seule et même Messe sont d'origines différentes.

Si nous résumons les résultats des recherches précédemment faites sur l'origine des textes de la Messe dans le Cod. 339, nous obtenons le tableau suivant :

Les chants de la Messe dans le Cod. 339 de S. Gall :

	DU PSAUTIER	DES AUTRES LIVRES BIBLIQUES	EXTRA-BIBLIQUES	TOTAL
Introïts	102	41	6	149
Graduels	104	13	1	118
Alleluja	70	14	11	95
Traits	17	3	—	20
Offertoires	82	16	4	102
Communions	64	80	3	147
	439	167	25	631

De ces 631 chants de la Messe, 606 ont des textes bibliques, dont 439 du Psautier.

Pendant le moyen âge également la Bible, et en particulier le Livre des Psaumes, est donc restée le livre de chant liturgique. Le nombre des autres textes est comparativement insignifiant. Cette prépondérance biblique s'accentue si on défalque les Messes qui ont été introduites après Grégoire, par exemple celle de la Trinité (9e siècle) et celle de la Dédicace. Celle-ci est la seule dont le Graduel ne soit pas biblique ; nous arrivons donc à cet intéressant résultat que, dans le livre de chant, tel qu'il est sorti de la main de S. Grégoire, *tous les chants anciens du soliste sans exception, Graduels et Traits, ont des textes bibliques.* Jusqu'à S. Grégoire on ne devait mettre que la Bible entre les mains du soliste liturgique. Ce fait ne confirme pas seulement la parenté précédemment affirmée entre le Graduel et le Trait ; il nous apprend encore une chose fort importante : c'est que le choix des textes pour

le soliste de la Messe se faisait d'après un plan suivi et une tradition reçue. Dans l'Antiphonaire Centon grégorien, les chants du soliste forment ainsi un groupe à part et exclusif, celui des Graduels et des Traits.

Les autres chants de la Messe diffèrent essentiellement de cette série plus ancienne; le choix en a été fait sous un tout autre point de vue. Comme nous l'avons exposé en détail, et ainsi qu'on le voit par le tableau précédent, les textes extra-bibliques sont déjà plus nombreux; et les autres livres de l'Ecriture sainte ressortent davantage vis-à-vis du Psautier.[1] En comparant les Introïts et les Graduels, on trouve que les uns et les autres ont été composés d'après les principes différents. Précisément les plus anciennes fêtes ont des Graduels psalmodiques, tandis que le texte des Introïts est emprunté à d'autres livres bibliques. L'arrangement des Introïts et celui des Graduels ne sont donc pas du même temps; le dernier est sûrement antérieur. Les textes des Communions sont en majorité bibliques en dehors du Psautier; nous avons vu déjà qu'on les a choisis sous l'influence des Evangiles de la Messe, ce qui n'est le cas pour aucune autre classe des chants de la Messe; les Communions forment ainsi une autre série dans l'Antiphonaire Centon. Comme il n'y a aucun rapport entre le Graduel et les autres chants de la Messe, on est forcé d'admettre que les divers chants d'une seule et même Messe n'ont pas été fixés simultanément, mais à part pour chacun d'eux. Les progrès de l'histoire des choses liturgiques répandront sûrement encore mainte lumière sur ces couches superposées et mélangées de l'édifice grégorien. Ce qui saute aux yeux, ce sont les arrangements de textes suivant l'ordre numérique des psaumes; c'est le dernier travail fait au livre de chant. Voyons les Communions des féries du Carême.[2] A partir du Mercredi des Cendres leurs textes sont tirés des psaumes 1 à 26; exception faite du Samedi avant le 1er Dimanche du Carême qui est omis, et de tous les Jeudis. Ceux-ci interrompent la série qui passe du Mercredi au

[1] Pour la suite de cet exposé il faut consulter les tableaux à la fin du livre.

[2] Voyez Cagin. Un mot sur l'Antiphonale Missarum, p. 14 sec.

Vendredi. En outre, au lieu des psaumes 12, 16, 17, 20 et 21 figurent des textes empruntés aux Evangiles respectifs. En tout cas, le système des séries psalmodiques existait déjà quand on fixa la Messe des Jeudis. Ceci ayant eu lieu sous Grégoire II (715-731), il s'ensuit que ce système et toute la disposition de la Messe dont il fait partie, sont antérieurs à l'époque de Grégoire II. Ces Communions forment, elles aussi, une série à part dans le Centon grégorien, puisqu'elles sont disposées d'après des lois non observées pour les autres chants des mêmes Messes. Nous constatons un arrangement semblable, mais sur de plus grandes proportions, aux Dimanches après la Pentecôte, du 1er au 17e : dans les Introïts, cet ordre est suivi sans exception, tandis que pour les Offertoires et les Communions la série psalmodique est parfois interrompue par des extraits d'autres livres bibliques. Après le 17e Dimanche cette disposition est complètement abandonnée, d'où il est permis de conclure que ces deux séries de Dimanche, n'ont pas eu leurs textes assignés simultanément. La première, sans conteste la plus récente, était toutefois déjà incorporée au livre de chant quand on détermina les Messes des Jeudis du Carême sous Grégoire II, car ceux-ci en ont emprunté la plupart de leurs chants.

A remarquer les deux séries de Graduels des Dimanches après la Pentecôte; l'une suit l'ordre de la partie prépondérante du livre de chant, l'autre celui des Introïts, Offertoires et Communions des mêmes jours. Cette dernière série doit être postérieure et avoir été fixée pour ranger toute la suite des chants de ces Dimanches dans le système numérique des psaumes. Cette disposition ne put se maintenir ; tous les manuscrits sauf deux, suivent la série plus ancienne. Mais l'existence d'un cycle de Graduels constitué autrement que le reste des chants de la Messe, démontre encore une fois que, originairement, les chants pour les Dimanches après la Pentecôte n'ont pas été déterminés en même temps; ici encore nous constatons deux couches bien tranchées par leur arrangement et par suite non contemporaines.

Il suit de là que le caractère centonisant du livre grégorien ressort indubitablement de la comparaison de ses parties. Jean Diacre était bien informé quand il l'appela une

compilation. Il est malaisé de dire combien de générations y ont travaillé ; à côté des parties plus récentes, qui se distinguent par l'observation systématique de principes d'arrangement déterminés, on en voit de plus anciennes, même de très anciennes dont la disposition remonte sûrement jusque dans le 4e et le 5e siècle. Mais on conserva tout ce qui était venu s'ajouter au plan primitif dans le cours des temps ; quand l'année liturgique fut parvenue à une organisation presque complète, on se garda de réaliser une uniformité stricte qui n'aurait pu être obtenue sans de grands dommages ; on préféra garder côte à côte les divers arrangements survenus peu à peu; parfois même, on les intercala parmi les plus anciens. Ainsi, ce livre de chant, répandu en même temps que le Missel grégorien en Angleterre, en France et en Allemanie, n'est pas une création nouvelle, ni un arrangement nouveau; sinon, mainte chose aurait été changée ; c'est un recueil, une collection pleine de richesse et de variété, c'est un Centon.

Nous avons vu que l'ordonnance de ces chants ne saurait remonter ni à Grégoire III ni à Grégoire II ; elle est antérieure au temps de ces Papes. Or Gevaert, délogé de sa position primitive, attribue ensuite l'organisation du chant d'église aux Papes grecs du 7e siècle, Serge Ier (687-701), Benoît II (684-685), Léon II (682-683) et Agathon (678-681).[1] Il s'appuie sur les relations du livre pontifical d'après lesquelles ces Papes avaient été élevés dans la Schola romaine et étaient devenus d'excellents chanteurs. On ne saurait toutefois attribuer un pareil travail à des Papes qui n'ont régné que fort peu de temps et avaient d'autres affaires importantes sur les bras ; d'ailleurs, le livre pontifical ne s'en exprime qu'en termes tout à fait généraux, et, de plus, fait entendre que, dans la seconde moitié du 7e siècle, le chant liturgique était déjà réglé ; autrement on n'aurait pu en donner un enseignement systématique à l'école romaine de chant. Mais la nouvelle hypothèse de Gevaert est insoutenable. Les recherches de Morin et de Frère ont démontré que les fêtes nouvellement admises au 7e siècle

[1] Gevaert, *Mélopée antique*, Introduction, p. 12 seq.

n'ont presque pas de mélodies nouvelles leurs textes même, nouveaux, quand il y en a, utilisent des chants existants.[1] Ce fait ne s'explique pas par l'impossibilité de composer de nouvelles mélodies; car, même plus tard, l'Office a été augmenté de plus d'un chant nouveau. La seule raison possible, est que le livre des chants de la Messe était un ouvrage fini ; y faire des additions paraissait imprudent ou téméraire.[2] En particulier, en ce qui touche aux Messes introduites par Serge Ier pour les grandes fêtes de la T.S. Vierge[3], savoir, l'Annonciation, l'Assomption et la Nativité, pour l'Exaltation de la Ste Croix et la Procession de la Chandeleur, si ce Pape avait spécialement favorisé ou même organisé le chant liturgique, l'un ou l'autre morceau du chant de ces Messes devrait venir de lui ou avoir du moins été composé sur son initiative. Mais c'est le contraire qui est vrai : tous les chants des Messes susdites ont été empruntés à de plus anciennes, à celles de l'Avent par exemple et à celles déjà composées en l'honneur de Vierges et de Martyrs. La Procession de la Chandeleur nous offre elle même le remarquable spectacle de textes et de chants grecs transférés dans l'Eglise romaine.[4] Une organisation du chant d'Eglise sous Serge Ier aurait aussi touché à ces chants de procession. Or, ils figurent au livre romain comme des étrangers : le texte est mi-grec, mi-latin ; le chant ne cadre pas avec les autres de provenance latine, à preuve, leur tonalité absolument différente de la grégorienne. Ce contraste modal des chants grecs, adoptés à Rome sous Serge avec les autres chants de l'Antiphonaire, serait tout à fait inexplicable, si une organisation quelconque du chant liturgique avait eu lieu sous ce pontificat ; on aurait disposé les deux sortes de chants d'après la même tonalité.[5] L'organisa-

[1] Les preuves dans Morin, l. c. 44 seq, et note p. 74 ; Frère, p. 20 seq.

[2] La seule Messe du 7e siècle avec chants propres est celle de la Dédicace ; mais elle n'est que de peu d'années postérieure à Grégoire (608).

[3] La fête de la Purification même est antérieure; le Graduel de Monza, p. ex. la marque comme *Nativitas Simeonis*.

[4] Cf. ci-dessus p. 58. Quelques chants de la Procession des Rameaux sont dans le même cas ; p. ex. le ℟. Collegerunt.

[5] Ce fait jette pleine lumière sur la question de l'antiquité de l'Oktoéchos, à savoir le systême des modes authentiques et plagaux. De mêm

tion du chant liturgique est donc antérieure à Serge Ier; elle appartient forcément à l'époque de Grégoire Ier.

Si donc les preuves externes de la tradition grégorienne sont abondantes, nous en avons encore d'autres également importantes, surtout le fait que la production musicale, pour les chants de la Messe, est tout à fait insignifiante au 7e et au 8e siècle. Un autre argument vient s'ajouter à celui-là. Si nous ouvrons aujourd'hui un ancien Graduel, nous sommes frappés de ce que certains textes se présentent en deux versions différentes. Ainsi le ℣. d'Introït du 1er Dimanche de l'Avent porte : « Vias tuas, domine, *demonstra mihi*, » mais celui du Graduel : « Vias tuas, domine, *notas fac mihi.* » Pourquoi cette variante ? La première leçon est de la Vulgate, l'autre de l'Italique. Les ℣℣. d'Introïts et de Communions, ceux *ad repetendum* également, ne sont pas écrits entièrement[1], mais seulement indiqués par les premiers mots dans la plupart des livres de chants de la Messe, parce qu'on les chantait d'après les 8 tons psalmodiques connus de tout le monde, et cela d'après les règles déterminées que tout chantre d'église savait par cœur pour les pratiquer journellement. Les textes de ces ℣℣. étaient empruntés au Psautier qui, depuis S. Grégoire, suivait la Vulgate.[2] S. Isidore de Séville (Ire moitié du 7e siècle) disait déjà que la version de S. Jérome était préférable à la précédente, et, pour ce motif, adoptée, dès lors, dans toutes les églises. Il en est tout autrement des morceaux de la Messe ayant des mélodies propres, et pour cette raison, entièrement transcrits,

que la fixation de la mélodie liturgique n'a pu être faite à Rome sous Serge Ier, ainsi il est impossible que l'Oktoéchos n'ait pénétré à Rome qu'à cette même époque. Quoique son origine grecque soit hors de doute, la façon de le traiter dans les morceaux grecs introduits à Rome au 7e siècle seulement est tout autre que dans les chants latins plus anciens; d'où il suit nécessairement qu'il était employé différemment dans les deux Eglises. L'explication la plus naturelle est que dans l'origine ce système était affecté au chant antiphonique, plus tard seulement au responsorial, mais il s'est développé autrement chez les Latins que chez les Grecs.

[1] Ainsi par exemple dans le cod. 339 de S. Gall, le cod. 121 d'Einsiedeln etc.

[2] Morin, p. 43.

à savoir, les antiennes de l'Introït, de l'Offertoire et de la Communion ainsi que les chants du soliste. Ceux-ci suivent la version de l'Italique.[1] Il en faut déduire que la centonisation de ces chants ne saurait être postérieure à S. Grégoire, sans cela, eux aussi, porteraient le texte de la Vulgate.

Quant au *Bréviaire*, nous pouvons plutôt restreindre notre exposé, car toutes choses y sont essentiellement plus simples, et les chercheurs sont d'accord pour le fond. L'organisation des chants de l'Office romain ne saurait avoir été postérieure à S. Grégoire; Gevaert lui-même l'a démontré péremptoirement[2] par une étude des formes mélodiques des antiennes, étude dans laquelle il a procédé de même façon que Morin et Frère pour les chants de la Messe. On y observe, encore plus souvent qu'à la Messe, l'adaptation de la même mélodie à des textes d'antienne tout différents. La raison de ces répétitions n'est pas douteuse : c'est de faciliter aux chantres moins bien doués la participation au chant de l'Office. De là vient aussi que les versets du psaume chanté antiphoniquement étaient rangés, toujours et sans aucune exception, sous une seule et même formule simple, contrairement à la psalmodie responsoriale qui attribuait parfois une mélodie différente à chacun de ses versets. N'oublions pas, en effet, que la psalmodie antiphonique est issue du récitatif. Quand ce dernier fut musicalement fixé, la même formule s'imposa d'elle-même pour tous les versets du même psaume. Cette considération s'étendit ensuite aux antiennes, comme nous le voyons encore aujourd'hui par de nombreux exemples pris dans nos livres de chant.[3] Plus d'un clerc ou moine, fort embarrassé en présence d'une nouvelle intonation d'antienne peu connue, était heureux de

[1] La question demande à être étudiée de plus près encore, car elle est fort importante pour la chronologie des chants de la Messe.

[2] Gevaert *mélopée antique*, etc. p. 172 seq. Toutefois la théorie modale de Gevaert est fort sujette à caution.

[3] Gevaert explique ces répétitions comme un effet éloigné du nomos grec, dont cependant nous ne connaissons pas bien encore la nature et la physiononomie. C'était une forme musicale thématique, qu'on pourrait peut-être comparer à la Sonate ou à la Suite, mais en tout cas pas à l'antienne. Je soupçonne que c'est le sens du mot nomos « règle, loi » qui a provoqué cette opinion de Gevaert.

pouvoir entonner un chant familier. Ainsi l'emploi fréquent de la même mélodie facilitait considérablement l'exécution obligatoire de l'Office; c'est aussi pourquoi le nombre des chants d'antiennes est fort réduit comparativement à celui des textes.

Pour la chronologie des antiennes également, Gevaert a utilisé avec succès, en général du moins, l'emploi de ces formes antiphoniques.[1] Il a d'abord constaté que les antiennes tirées des psaumes se distinguent par une extrême simplicité mélodique : étendue restreinte, formation de la mélodie presque toujours syllabique et sans ornement, pas de modulations vers d'autres tons. Par contre, les textes empruntés aux livres prophétiques sont spécialement adaptés à des mélodies d'un élan magnifique et à lignes intéressantes, telles que les paroles mêmes le demandent.

Mais une chose importante démontrée par Gevaert, c'est que parmi les textes d'antiennes incorporés en dernier lieu au Bréviaire, ceux empruntés aux Actes des Martyrs, n'ont pas une seule mélodie propre; tous ont recours à des chants plus anciens. D'où il suit que le chant de l'Office était déjà organisé quand on fit ces emprunts aux Actes des Martyrs. D'après Gevaert, ceci arriva peu de temps après Grégoire Ier, et il fonde son opinion sur ce dernier lui-même déclarant que, en dehors des récits d'Eusèbe sur les Martyrs, il ne possède que leurs noms réunis dans un livre. Cependant il est indubitable que les *Acta Martyrum* étaient déjà employés dans la liturgie romaine au 5e et 6e siècle[2]; et même si la déclaration de Grégoire avait le sens attribué par Gevaert, il ne s'ensuivrait rien pour la pratique des chantres liturgiques. La Règle des SS. Etienne et Paul défend de chanter des antiennes non contenues dans les Ecritures canoniques; cette prohibition suppose qu'au 6e siècle il y avait des antiennes de ce genre et qu'on les chantait; seulement dans les monastères on était plus conservateur que dans les églises séculières. Il est donc certain que vers l'an 600 on ne

[1] Malheureusement Gevaert puise, pour son exposé des changements faits aux Antiennes, à des sources quelquefois peu sûres; et au surplus il donne aux livres imprimés la même autorité qu'aux manuscrits.

[2] Bäumer, Hist. du Brév. p. 266 seq.

composait plus d'antiennes, et ainsi l'étude comparée des chants de la Messe et de l'Office nous amène pareillement à conclure que *le chant liturgique, base de celui du moyen âge et de notre temps, fut organisé à Rome vers cette même année 600.*

Et voilà la tradition grégorienne démontrée comme fait historique. Les témoignages extrinsèques, c'est-à-dire les déclarations d'hommes contemporains aussi bien que les preuves internes tirées des livres de chant eux-mêmes, établissent qu'elle existe en droit. Grégoire Ier est l'organisateur du chant d'église en Occident, et ce dernier est appelé avec raison « chant grégorien ».

Tâchons encore de nous rendre brièvement compte de la réforme du chant par S. Grégoire. Le décret de 595 transférant la fonction du soliste aux sous-diacres ou aux clercs minorés, révèle avec l'intention de s'opposer à des abus celle de ne pas favoriser les chantres. La même tendance se manifeste dans les rubriques du Sacramentaire grégorien prescrivant à la Schola de cesser son chant de l'Introït et de la Communion au signal donné par le Pontife, comme encore dans l'abréviation du Répons de la Messe sanctionnée par Grégoire, ce qui enlevait aux chantres la possibilité d'allonger la Messe outre mesure. Il faut ranger ici encore l'addition d'un verset au jubilus alléluiatique, car elle aussi remonte très vraisemblablement à S. Grégoire. Sans doute, il aurait pu abréger le jubilus. Mais tout en ayant soin que les solistes s'accommodassent modestement à l'action du Sacrifice, il n'a pas fait de changements essentiels aux formes reçues et sacrées des chants de la Messe ; il a préféré enchaîner encore plus étroitement les anciens chants à la liturgie en les joignant aux saintes paroles de la prière.[1] De toute façon on ne saurait

[1] L'Eglise a toujours eu pour principe de ne pas éliminer simplement les usages bons en eux-mêmes et pouvant dégénérer en abus dans la pratique, mais de les transformer pour faire disparaître l'abus. C'est ainsi que malgré tous les courants contraires elle a définitivement admis les Hymnes non tirées de la Sainte Ecriture ; ainsi encore elle a anobli le chant mélismatique et lui a donné pour toujours droit de cité dans la liturgie. C'est bien pour cette raison que les musiciens, qui vers 1000 ont tronqué les chants alléluiatiques suivant leur goût subjectif, n'ont agi ni d'après l'esprit de l'Eglise ni d'après celui de la liturgie romaine en

méconnaître, dans les mesures prises par S. Grégoire, une tendance à la sévérité envers les chantres, tendance tout à fait conforme à l'idée que l'histoire nous laisse de ce grand homme. Mais ce qui met en pleine lumière les intentions du créateur de la liturgie aujourd'hui encore en vigueur, c'est que, placé devant l'alternative de réintroduire tout le psaume responsorial primitif avec sa mélodie peu riche, ou de se contenter du seul verset graduel mais orné de la noble floraison de l'art des solistes, il se soit décidé pour ce dernier parti, se prononçant ainsi pour une *abréviation du texte liturgique*, non de la mélodie, en sorte que cette abréviation fait définitivement corps avec son organisation liturgique. Soigneusement préoccupé de la dignité du service divin, éloignant tout abus, Grégoire avait un sentiment merveilleux de la structure artistique nécessaire à son œuvre liturgique; il mit chaque chose à la place qui lui convenait le mieux en lui donnant la forme la plus conforme à son but, mais se garda bien de méconnaître les beautés de l'art musical employées à profusion. Dans l'arrangement liturgique de S. Grégoire le chant se conforme d'une façon incomparable à l'action sainte. Les chants du chœur ne sont jamais que l'accompagnement des cérémonies qui sont et restent la chose principale. C'est bien pour ce motif qu'on leur donne un cadre mélodique demeurant toujours dans son modeste rôle secondaire. Ainsi l'âme du chrétien est élevée dans une sphère où elle peut mieux suivre ce qui se passe à l'autel. Tout autre est la signification liturgique des chants du soliste. Quand ils se font entendre, toute action cesse dans la Messe grégorienne ; ils n'accompagnent rien, mais ont leur droit propre; le Pontife et tous ses assistants s'rrrêtent et écoutent. Ces chants sont établis sur une tout autre base. Aucun égard pour l'action sainte n'oblige ici le chanteur liturgique à restreindre son habileté professionnelle; on lui donne au contraire le temps et l'occasion de la produire, le chant lui-même devient action liturgique. S. Grégoire a donné

détruisant l'ordre et la symétrie des œuvres comptées parmi les plus riches productions artistiques du moyen âge, nous livrant ainsi un produit incohérent qui ne saurait satisfaire ni les musiciens ni les amateurs du beau.

au soliste le droit définitif de chanter comme doit le faire un soliste pour être conforme à la magnificence et à la sublimité des cérémonies liturgiques, et pour que son chant fasse vraiment contraste avec celui du chœur. Ainsi le chant, dans la Messe grégorienne, est parfaitement adapté au but, comme aussi tout y est conforme à la fonction et à l'entourage liturgiques.[1]

Reste à savoir si les mélodies qui dès le 7e siècle passèrent peu à peu dans toutes les contrées de l'Eglise latine, étaient des créations nouvelles ou seulement des transformations artistiques de chants plus anciens. Cette dernière opinion est la plus probable; elle n'exclut pas la possibilité d'une collaboration des chantres pontificaux ou de S. Grégoire lui-même. De même que la réforme grégorienne de la Messe ne fut pas une organisation nouvelle rejetant tous les rites antérieurs, ainsi nous devons admettre également pour le chant liturgique un procédé analogue. Avant Grégoire il y avait déjà à Rome des chantres pontificaux; bien plus, la transformation du chant responsorial de la Messe opérée entre 450 et 550 (cf. p. 90) réclamait une disposition des chants du soliste qu'il faut considérer comme un prélude à la réforme de S. Grégoire. Celle-ci se sera bornée à disposer les formes existantes d'après des points de vue uniformes. Cette manière de voir s'impose d'elle-même si on prend garde aux différences de style si logiquement maintenues d'un bout à l'autre du Graduel comme de l'Antiphonaire dont elles sont la caractéristique. Malgré la diversité des expressions, la forme mélodique de chaque Introït est la même quant au fond et se distingue, au premier coup d'œil, de celle d'un Graduel, tout comme la Communion d'un Offertoire. C'est *cette distinction des différents styles de chant* qu'on peut le plus sûrement considérer comme l'œuvre de la réforme grégorienne; elle est établie avec une rigueur qui n'admet presque aucune exception. Elle est d'autant plus admirable que les textes,

[1] Quelle pauvreté dans toute la musique d'église postérieure considérée à ce point de vue liturgique! En écoutant un pompeux Kyrie, pensons-nous à la prière que le prêtre récite à l'autel au nom de l'Eglise? et à l'Offertoire, ne croirait-on pas plutôt que l'officiant doit fournir l'accompagnement cérémoniel de la musique?

comme nous l'avons vu, ne sont pas du tout choisis uniformément, mais bel et bien centonisés en séries entremêlées et intercalées. On leur a donné un vêtement mélodique si soigné et si uniforme qu'il relègue à l'arrière-plan et fait même oublier le caractère centonisant du livre. C'est là un des plus brillants caractères esthétiques du livre grégorien; non seulement il est disposé on ne peut plus conformément à son but, mais encore la parfaite observation des lois artistiques du style en font une œuvre géniale qui, même aujourd'hui encore, force notre admiration.

Les moyens actuels de recherches ne permettent pas d'affirmer définitivement qu'avant S. Grégoire il y ait eu déjà des collections de mélodies liturgiques. La chose n'est pas impossible, et un liturgiste de valeur s'est prononcé pour l'affirmative.[1] Seule l'ignorance complète de l'histoire de la liturgie a pu faire croire qu'au 9e siècle seulement les chantres romains ont inventé les riches mélodies du livre de chant de la Messe. Les formes mélodiques différentes de la manière romano-grégorienne, encore en vigueur dans la Haute-Italie et en Espagne[2] longtemps après la mort de Grégoire et en tout cas nullement postérieures, présentent souvent des groupements bien plus mélismatiques. Tout tend même à démontrer que le chant antérieur à la réforme grégorienne ne différait pas essentiellement de celui qu'à Milan on appelait alors Ambrosien. Un chroniqueur[3] du Mont-Cassin rapporte qu'on n'y échangea le « chant ambrosien » contre le grégorien que sur l'injonction directe du Pape Etienne IX (1057-1058). Ici le chant prégrégorien est appelé simplement « ambrosien ». La justesse de cette appréciation est démontrée par une comparaison des nombreux chants communs aux deux liturgies; spontanément on constate que la forme grégo-

[1] Cari dans la Préface de son Antiphonaire et de son Responsale, p. 44 seq.

[2] Cf. l'Antiphonaire ambrosien du Musée britannique, cod. addit. 34209 du 12e siècle, (publié dans la Paléogr. music. V et VI) et les quelques manuscrits du chant mozarabe, par exemple à l'abbaye de Silos en Espagne; quelques antiennes tirées de l'un d'entre eux (11e s.) ont été publiées dans la Paléogr. music. I, pl. II.

[3] Gerbert *de cantu* I, 255.

rienne est née d'une refonte de l'ambrosienne qui fut, en grande partie, une adroite *abréviation*.[1]

C. La Schola cantorum.

D'après Jean Diacre la Schola cantorum de Rome faisait remonter sa fondation à Grégoire Ier. Il lui donna des terres pour son entretien, ainsi que deux maisons, l'une près de St-Pierre, l'autre voisine de l'église du Latran.

Au moyen âge l'enseignement était plus oral qu'aujourd'hui; on n'attachait pas à l'écriture la même importance. Cette différence est surtout intéressante dans les procédés d'enseignement musical. Cet enseignement était organisé de telle sorte que les élèves devaient apprendre la mélodie par cœur. Il y avait bien un exemplaire écrit, mais c'était tout autre chose qu'un livre moderne noté dans lequel on lit simplement les mélodies. Ce dernier procédé n'existe guère que depuis le 13e siècle. Le manuscrit noté était destiné au chef de chœur, qu'il aidait dans sa direction, et dans les exercices préparatoires; le préchantre également avait son livre propre, le *Liber Cantatorius* comme on nommait le recueil des chants du soliste à la Messe.

L'institution d'une école de chant était donc au moyen âge d'une nécessité plus urgente qu'aujourd'hui. Chaque église devait avoir souci de posséder un noyau de chanteurs liturgiques. A Rome il y en avait déjà avant S. Grégoire (cf. p. 136); celui-ci organisa définitivement ces institutions en assurant leur existence matérielle.

On peut présumer que la partie musicale de la réforme liturgique grégorienne est l'œuvre de son école de chant; dans ce cas S. Grégoire a déterminé les formules de prières et les cérémonies, laissant aux chantres de sa Schola la fixa-

[1] Qu'on prenne la peine de comparer la facture ambrosienne et la grégorienne du graduel *A summo cœlo* (Cod. Brit. Mus. Addit. 34209, p. 7 et Cod. 339 de S. Gall p. 6), de l'Offert. *Benedixisti* au ℣. *Ostende nobis* (p. 21, resp. 4) et beaucoup d'autres. L'étude comparative des mélismes grégoriens et ambrosiens est fort instructive. Ceux-ci sont d'une longueur surprenante et souvent de structure peu nette, sans saillies ni profondeurs mélodiques, ceux-là de facture exemplaire, dont la symétrie révèle un goût artistique d'une finesse achevée.

tion et la facture des mélodies; il a fondé cet Institut pour qu'il établît et exécutât les chants nécessaires à son organisation liturgique dont ils étaient le complément. Cette œuvre fut ensuite reconnue et approuvée par lui. Les chantres pontificaux n'eurent pas précisément tort, quand plus tard ils attribuèrent également à leur organisateur la partie musicale de la réforme liturgique, car « quod quis per alium fecit, ipse fecisse dicitur. » Pourtant il ne faudrait pas s'écarter davantage de la tradition, autrement on serait en contradiction avec le fait bien établi de l'existence d'une centonisation des chants de la Messe et de l'Office vers l'an 600. Rien n'empêche de maintenir fermement que S. Grégoire a collaboré directement à l'organisation du chant. En particulier la lettre de Léon IV à l'abbé Fortunat, dans laquelle il établit avec toute son autorité pontificale cette paternité de S. Grégoire, ne saurait être prise à la légère sans faire passer ce Pape pour faussaire ou pour dupe. Les chantres pontificaux,dit-on, doivent avoir suscité et répandu la légende. Mais dans quel intérêt? Les chants liturgiques ne sont-ils pas tout aussi respectables si les chantres les ont ordonnés et si le Pape a sanctionné leur œuvre de son autorité?

La puissante impulsion donnée à la musique d'église à Rome par S. Grégoire conserva son action vigoureuse pendant tout le 7e et le 8e siècle. La Schola cantorum acquit en peu de temps une importance inespérée. Dans tous les pays elle favorisa énergiquement tous les efforts tendant à introduire la liturgie romaine. Au dehors, son influence se fit remarquer par des relations suivies avec la plupart des Papes du 7e siècle, dont plusieurs en étaient même sortis. Les enfants qu'elle recrutait venaient en grande partie des orphelinats d'où le nom d'Orphanotrophium qu'elle portait également.[1] Dans l'internat annexé à l'école, ces enfants étaient instruits, non seulement dans le chant, mais encore dans toutes les matières scolaire du temps.

[1] Liber diurnus des Papes. Migne, Patr. lat. 105, 116. cf. le 9e Ordo Rom, I : « in qualicunque schola reperti fuerint pueri bene psallentes, tolluntur et nutriuntur in schola cantorum et postea fiunt cubicularii. » Migne, Patr. lat. 78, 1003. Rappelons ici qu'au 17e et au 18e siècle également les écoles de chant italiennes tiraient leur orgine d'orpheli-

Un ami enthousiaste du chant d'église fut le Pape *Honorius I*[1] (625-638); ainsi que *Vitalien* (657-672), à qui une tradition postérieure, mais que ne confirme ancune donnée plus ancienne, attribue une réorganisation du chant liturgique.[2]

Son successeur *Adéodat* (672-676) avait été comme enfant dans l'internat et comme tel avait pris part aux chants des offices de jour et de nuit.[3] *Léon II* (682-683) était un chanteur de mérite et fort expert en psalmodie.[4] Le même éloge revient à *Benoit II* (684-685);[5] *Serge Ier* (687-701) était d'origine grecque (comme Léon II); il était venu à Rome sous Adéodat et avait été agrégé au clergé romain. Sa belle voix et son zèle ardent le firent admettre à la Schola, et peu à peu il parvint aux plus hautes dignités ecclésiastiques.[6] Serge II également (844-847) commença par être enfant de chœur dans la Schola cantorum où le Pape Léon II l'avait placé. Il y suivit « l'enseignement en commun et apprit les cantilènes douces comme le miel » dans lesquelles il dépassa bientôt tous ses condisciples. Devenu Pape, il fit reconstruire de fond en comble les bâtiments de la Schola qui en avaient grandement besoin.[7] De cette école sortirent encore les Papes Grégoire II, Etienne II et Paul Ier.

Les principaux personnages de la Schola étaient le directeur ou *Prior scholæ*, appelé aussi *Primicerius*, ensuite le *Secundicerius*, le *Tertius* et le *Quartus scholæ* qu'on appelait

---

nats, d'où le nom de « Conservatoires. » La Schola cantorum grégorienne fut donc le premier conservatoire.

[1] Liber pontif. I, 326 : « divino in carmine pollens. »

[2] Gerbert *de cantu* II, 41. Ekkebart rapporte même que des Vitaliani exécutaient en présence du Pape un chant particulier, celui de Vitalien (Ekk. *Vita Notk. Balb.* II, 12). Faudrait-il rapporter à ce fait les trois manuscrits différant quelque peu de la tradition grégorienne : Vatican. N° 5319 et Archives de S. Pierre F 22 et B 79 (Paléogr. music. II, 5)?

[3] Lib. pont. I, 346.

[4] Ibid. 359 : « cantilena ac psalmodia præcipuus et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus. »Une tradition postérieure,consignée aussi au Brév. romain, en a déduit une complète réorganisation du chant : « psalmodiam composuit hymnosque ad meliorem concentum redegit, artem exercitatione confirmans. » C'est ce que dit déjà Platina (Gerb. *de cantu*, II, 41.)

[5] Ibid. 363. — [6] Ibid. 371. — [7] Lib. pont. II, 86 et 92.

encore *Archiparaphonista*, parce qu'il était préposé aux Paraphonistes. Outre les enfants il y avait huit sous-diacres.[1] Le primicier avait sous ses ordres tout le bas clergé romain, ce qui en faisait un personnage fort important. D'après Hugues Victorin[2] les droits du primicier étaient très étendus; il avait la surveillance de tout ce qui concerne le chant et la lecture dans les cérémonies, ainsi que celle de la conduite des clercs. Bien plus, au conclave, il avait un rôle important : il signait le décret d'élection; par exemple, celui du Pape Calixte II en 1119, lequel porte, après la signature du dernier cardinal-diacre : *Primicerius scholæ cantorum laudo et confirmo.*[3] Jusqu'à l'exode d'Avignon la Scola pontificale resta fidèle à ses traditions grégoriennes. Dans leur nouvelle résidence les chantres pontificaux apprirent à connaître la musique mesurée alors florissante, ce qui les fit entrer dans cette voie nouvelle.

Au chapitre 4e nous avons déjà mentionné quelques obligations des chantres romains; nous leur en ajoutons ici quelques autres en suivant les livres cérémoniaux de Rome. Pendant qu'à la sacristie le Pontife revêtait les vêtements sacrés, le *Primicerius* et le *Secundicerius* avaient à l'assister, et à prendre soin surtout que les diverses parties fussent bien convenables. Ensuite le sous-diacre régional, celui de l'église où se faisait la Station, ouvrait la porte de la sacristie, appelait la Schola et s'informait auprès de l'Archiparaphoniste du chantre qui avait à dire le répons. Ce nom était transmis au Pape dans la sacristie, et une fois approuvé par ce dernier, il ne pouvait plus être remplacé par un autre. L'Archiparaphoniste lui-même en répondait et était menacé d'excommunication si le soliste était changé. Au signal donné par le Pape le diacre placé devant lui entrait dans l'église et faisait allumer les cierges. De son côté l'Archiparaphoniste se rendait au presbyterium pour commander à la Schola de se tenir prête à commencer. Les chanteurs allaient alors se placer sur deux rangs[4] devant l'autel, tournés en chœur,

[1] Thomasi, l. c. XII, 4. — [2] Gerbert *de cantu* I, 307. — [3] Ibid. 295.

[4] Cette disposition des chantres en deux chœurs était de règle dans l'Eglise byzantine également; les livres de chant grecs les dénomment

dans l'enceinte à eux réservée et marquée par une clôture de marbre.[1] Dans les deux rangs les enfants occupaient les places du fond. A ce moment le *prior scholae* pouvait entonner l'Introït, tandis que le Pape quittait la sacristie avec sa suite.[2]

Pendant la Messe les chantres — à l'exception des enfants — portaient une longue aube de lin, et par-dessus une planeta ou chasuble qu'ils repliaient sur les bras, une fois l'Introït entonné, en sorte qu'elle tombait devant la poitrine.[3]

Une fois le Pontife arrivé au pied de l'autel, ils ne pouvaient entonner un autre chant que sur un signe spécial de sa part; cette prescription concernait aussi la Messe épiscopale.[4] Avant de monter à l'ambon, le soliste du répons comme celui de l'Alleluia déposaient la chasuble; il en était de même des lecteurs.[5] Celui de l'Evangile seul se plaçait sur le degré supérieur de l'ambon; les autres lecteurs et les chantres devaient se tenir toujours sur un degré inférieur.[6]

L'intonation des antiennes de l'office se faisait toujours, à Rome, par les *cantores clerici*, les sept sous-diacres; le *primicerius* entonnait la première, le *secundicerius* la suivante etc., sauf quelques antiennes ad Evangelium entonnées par les diacres, le jour de Pâques. Les plus anciens Rituels attribuent toujours l'intonation de l'antienne au *primicerius*

chœur de droite et chœur de gauche. Chacun avait à sa tête un préchantre le *domestikos* (sans doute une sorte de « chanteur impérial » vu les relations de la cathédrale de Byzance avec la cour). Les deux chœurs étaient régis par le *domestikos protopsaltes* placé au milieu d'eux. Il entonnait les antiennes que continuaient les deux chœurs alternants sous la direction de leurs chefs. (Gerb. *de cantu* I, 291.)

[1] Aujourd'hui encore on voit une balustrade de ce genre, dans le chœur de S. Clément à Rome; d'autres églises en ont conservé des traces, p. ex. la cathédrale de Ravenne.

[2] Ordo rom. I, 6 Seq. Migne, Patr. lat. 78, 940 seq.

[3] Naturellement il faut ici penser à l'ancienne chasuble romaine, ample, ronde, fermée de tous côtés, analogue à la cappa d'aujourd'hui. L'Ordo II, 3 porte cette rubrique : « Subdiaconi de schola levant planetas cum sinu. » Migne, Patr. lat, 78, 969.

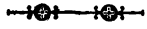
[4] Le 6e Ordo, qui décrit la consécration épiscopale, porte au N° 5 : « sine cuius (i. e. epi) insinuatione cantorem nihil canere licebit. » Migne, Patr. lat. 78, 969.

[5] Amal. *de off. div.* 3, 15. Migne, Patr. lat. 105, 1122.

[6] Ordo rom. VI, 5. Migne. Patr. lat. 78, 991.

ou *cantor*, jamais au Pontife ou à l'Officiant. Sans doute aussi les deux chœurs alternaient pour ces intonations; toutefois aux jours de fête, à Rome du moins, la première était toujours réservée au primicier.[1]

Les chantres romains postérieurs ont attribué à S. Grégoire la *composition* des mélodies et cette opinion s'est répandue également hors de Rome. Tout en ne répondant pas complètement au cours historique des choses, elle s'explique sans difficulté. L'Antiphonaire du moine Hartker de S. Gall présente l'image suivante sur une de ses premières feuilles : le saint Pape, siégeant sur son trône, dicte à un secrétaire les mélodies que lui inspire le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.[2] Dans un autre manuscrit le 1er Dimanche de l'Avent est précédé du texte suivant joint à sa mélodie : « Sanctissimus namque Gregorius, cum preces effunderet ad Dominum, ut musicum tonum ei desuper in carminibus dedisset, tunc descendit Spiritus Sanctus super eum in specie columbae et illustravit cor ejus et sic demum exorsus est canere, ita dicendo : Ad te levavi. »[3]



[1] Thomasi, l. c. XI, 67.

[2] Cf. la reproduction intégrale du manuscrit dans la Paléogr. mus. série II, t. I. Encore dans Gerb. I, avant la 1re page; Lambillotte, Antiphonaire de S. Gall, pl. I.

[3] Un manuscrit de Vérone (10e ou 11e siècle) dans Gerb. II, 2. Les manuscrits portant ce prologue ou un semblable (v. ci-dessus,) avant l'Introït *Ad te levavi*, ne sont pas rares. Parmi ceux que j'ai vus sur place, je cite le Graduale de la Bibl. nat. de Paris (nouv. acquis. 1235) et celui de la Bibl. municip. de Chartres 520. Dans mon deuxième volume je publierai cette mélodie d'après ces deux manuscrits. La 1re éd. du Liber Gradualis de D. Pothier (Tournay 1883) reproduit le prologue susdit avec les neumes. Un prêtre nommé Jean a laissé de l'œuvre de S. Grégoire un récit absolument romanesque dans un manuscrit du 11e s. au Mont-Cassin, reproduit par Gerbert, *de Cantu* II, 2. Sur les reproductions de S. Grégoire, voyez *Grisar* dans la Rassegna Gregoriana, Rome 1903, p. 125-136.

CHAPITRE DOUZIÈME.

La diffusion du chant grégorien.

De même que S. Grégoire, dans sa réforme de la Messe, visa surtout le système des Stations romaines, de même l'organisation du chant liturgique, issue de celle-là, eut tout d'abord en vue les besoins particuliers de Rome, la chapelle papale. Mais les circonstances firent qu'elle devint la base du développement entier de cette partie du culte officiel; et, bien mieux encore, de la musique occidentale en général.

Il paraît bien que déjà du vivant de S. Grégoire des copies de l'Antiphonaire authentique ont pénétré dans l'Italie méridionale. D'autres contrées ne se rallièrent pas si vite au nouvel ordre de choses. La lettre de Léon IV établit que vers 850, par conséquent 250 ans après la mort de S. Grégoire, le chant prégrégorien était encore en vigueur; tellement que le monastère du Mont-Cassin dut être sommé, par un ordre direct du Pape, d'abandonner le chant ambrosien.

L'Eglise de Milan s'opposa énergiquement à toutes les tentatives faites pour lui enlever son chant particulier; peuple et clergé gardèrent leurs rites et chants antiques avec une admirable fidélité. Le patriotisme des chroniqueurs milanais a jeté sur tous ces événements le manteau de la légende qui rend impossible le rétablissement historique des faits. Landulphe, auteur de la seconde moitié du 11e siècle, raconte que Charlemagne voulut à tout prix détruire les traditions milanaises. Il fit brûler ou emporter tous les livres dont il put s'emparer; à grand'peine l'évêque Eugène réussit à sauver pour la ville même la vieille liturgie et son chant. Le chroniqueur fait même intervenir un miracle pour appuyer les revendications milanaises. Comme on avait déposé le livre grégorien et l'ambrosien sur l'autel de S. Pierre pour attendre la décision d'En-Haut, tous deux s'ouvrirent ensemble d'eux-mêmes, ce qui confirma l'égalité de leurs droits. Le légat du Pape Nicolas II, Pierre Damien, ne réussit pas davantage en 1059. Quatre siècles plus tard, en 1440, le Pape Eugène IV, par l'entremise du cardinal Branda di Castiglione, tenta vainement d'amener les Milanais à

renoncer à leur liturgie particulière. Le cardinal déchaîna la fureur du peuple à tel point qu'il dut prendre la fuite pour sauver sa vie. Le Pape Alexandre VI, en 1497, confirma aux Milanais le privilège d'une liturgie spéciale. Néanmoins ils ne devaient pas encore en jouir tranquillement. Du vivant de S. Charles Borromée un gouverneur espagnol se fit l'instrument du parti hostile aux Milanais; le grand évêque ne put qu'avec beaucoup de peine sauver la tradition de son Eglise, et il y parvint surtout en faisant valoir l'origine romaine de sa liturgie[1]. Depuis lors le rite ambrosien et son chant spécial n'eurent plus d'attaque à subir; aujourd'hui encore ils sont florissants, et nous présentent ainsi un vénérable monument des temps antiques.

Il serait surprenant que le chant ambrosien n'eût pas souffert de ces hostilités. Le fait est qu'il subit mainte altération sur la fin du moyen âge, sans compter les influences du chant romano-grégorien. Il reçut même parfois quelques mélodies d'origine française. Il est rapporté qu'au 12e siècle les chanoines de la cathédrale de Milan mêlaient des chants français aux mélodies ambrosiennes. Nous pensons qu'il y a là une forte exagération; car un Antiphonaire ambrosien du 13e siècle, que Gerbert a eu entre les mains, ne renferme qu'une seule mélodie intitulée Francigena, l'alleluia *Et lilium convallium*, et quelques autres notes[2]. Vers 1280 le Bréviaire milanais fut enrichi, par l'archiprêtre O(b)ricus Scacabarozus, de divers Offices nouveaux dont il avait composé le texte et le chant : c'était ceux de S. Nazaire, de S. Marcellin, de S. Pierre, de S. Maurice, de S. Anne, de S. Sophie etc [3]. On est étonné de voir que l'Office ambrosien a pu prendre pied en dehors de Milan. Pendant un certain temps on s'en est servi à Capoue[4]. Plus tard encore, au

[1] Guéranger, *Institutions liturg.* I. 189 seq.

[2] Gerbert, *de cantu* I, 257. Peut-être ne s'agit-il même pas du tout d'une composition à 1 voix, mais bien d'une pièce polyphone; il est établi que dans la 2e moitié du 13 siècle l'Italie recevait souvent la visite de musiciens ambulants du Nord, au point qu'il fallut prendre des mesures coërcisives contre eux. Or la France était alors la patrie de la musique mesurée.

[3] Muratori, *antiq. med. aev.* IV, 953.

[4] Gerbert, l. c. I, 254.

12e siècle, quand le grégorien avait déjà pénétré dans tous les pays de liturgie latine, deux clercs de Ratisbonne, Paul de Bernried et son neveu Gebhard s'adressèrent dans ce but à Martin, trésorier de la cathédrale de Milan, pour lui demander expressément un Antiphonaire *cum notulis*. Au 14e siècle l'empereur Charles IV, fondateur du monastère de S. Ambroise à Prague, obtint qu'on y célébrât non seulement l'Office, mais aussi la Messe en rite ambrosien; et dans le diocèse d'Augsbourg la liturgie ambrosienne et la romaine furent mélangées jusqu'en 1854[1].

En dehors des régions adonnées à la liturgie milanaise, l'Italie pratiquait sans conteste le chant romain. La proximité de l'école romaine en favorisait puissamment la conservation et la culture soignée; et si nous voyons dans le cours du 7e et du 8e siècles des maîtres de chant sortir à plusieurs reprises de l'école grégorienne pour porter la connaissance du chant romain aux peuples du Nord et du Nord-Ouest, nous devons d'autant plus admettre que dès lors le chant liturgique était régulièrement établi en Italie même. Les monastères et les églises cathédrales mettaient forcément tous leurs soins à l'exécution artistique de cette partie importante de la liturgie. En général le développement du chant d'église en Italie paraît s'être accompli en toute tranquillité, car il en est peu question dans les documents. L'organisation de l'école pontificale de chant servit de modèle aux instituts similaires des églises monastiques et cathédrales. C'est ce que nous apprenons d'un évêque Athanase de Naples, 9e siècle, qui établit des écoles de lecteurs et de chantres[2]. Le primicier de chaque église jouissait partout de la même considération que celui de la chapelle pontificale; dans un diplôme délivré par Otton III en 996, le primicier d'Arezzo est mentionné immédiatement après l'archidiacre. On cite avec éloge un chantre du nom de Jean, qui florissait à Florence au 10e siècle, de même un

[1] Le diocèse d'Augsbourg relevait originairement de la métropole de Milan et a dû sans doute posséder de tout temps le rite et le chant ambrosiens. Cf. Hoeynck, Hist. de la liturgie du dioc. d'Augsbourg, p. 11 seq. et Bäumer, Hist. du Brév. 243.

[2] Gerbert, l. c. I, 296.

autre nommé Rogon au siècle suivant, sans qu'on ajoute autre chose à leur endroit[1]. Le chant liturgique était particulièrement soigné au Mont-Cassin, ou se maintenaient, pleines de vie, les traditions de S. Benoît et de S. Grégoire. Nous en avons la preuve dans les manuscrits encore existants de cette abbaye, qui comptent parmi les plus précieux que nous ayons. Un certain Jean qui s'y trouvait vraisemblablement au 11e siècle, nous a laissé des observations fort instructives sur la façon de diriger pratiquée par les maîtres de chant. A l'instar de la Schola romaine, il y avait également sept chantres, placés trois par trois sur deux rangs; au milieu d'eux était le *Magister chori* revêtu de l'aube et de la chape. De la main gauche il tenait une crosse comme emblême de sa dignité, de la main droite dans l'air s'élevant et s'abaissant selon les mouvements du chant, il dessinait pour ainsi dire les lignes mélodiques. Les chantres suivaient exactement tous ses mouvements. Cette façon de diriger lui fit donner aussi le nom de Chironomika (χειρονομικός). Avant de chanter il avait coutume de donner le ton par la quinte ascendante et descendante (sans doute en rapport avec le mode du morceau). Le nom de Chironomika aussi bien que cette façon de diriger sont d'origine grecque, ce qui ressort aussi des sept dénominations énigmatiques comme Tricanos, Cuphos etc., peut-être les sons de la gamme[2]. Cette manière de direction était généralement pratiquée au moyen âge pour le chant liturgique; nous en avons également des preuves pour Milan et S. Gall[3].

Les fonctions du *Cantor*, nom qu'on ne tarda pas à donner au premier chantre en dehors même de l'Italie, étaient réglées par des dispositions légales qui nous permettent de jeter un coup d'œil instructif sur l'organisation des églises italiennes au 9e siècle et aux suivants. Avec son aide, (le *Succentor*), il dirigeait tous les chants pendant les Offices. Pour la Messe on avait partout un chœur spécial composé, comme la Schola romaine, de moines ou de clercs et d'en-

[1] Ibid. l. c. I, 298.
[2] Gerbert, l. c. I, 320 reproduit le passage du manuscrit.
[3] Kienle, *Revue trimestrielle de science musicale*, 1885, p. 158 seq.

fants, tandis que tout le monde prenait part à l'Office. Suivant l'usage reçu depuis le 4e siècle, les moines et les clercs se plaçaient sur deux rangs à droite et à gauche de l'autel. Le *Cantor* se tenait avec ceux de droite, le *Succentor* avec ceux de gauche. L'un et l'autre avaient soin que leurs subordonnés fussent toujours à leur affaire, qu'on ne fît pas de fautes dans le chant des antiennes, des répons, des psaumes et des hymnes, et qu'une erreur commise fût bientôt réparée sans interrompre la marche de l'Office.

Il y avait encore un *Armarius*, originairement une sorte de bibliothécaire, également chargé de veiller à la célébration exacte de l'Office; ses fonctions sont nettement délimitées dans les constitutions monastiques. Celles du monastère de Farfa, rédigées par l'Abbé Guido (vers 1003), renferment sur ce point les prescriptions suivantes : chaque Samedi le service divin doit être réglé pour toute la semaine suivante; un enfant doit inscrire sur une tablette les premiers mots des répons; le *Cantor* désigne le paraphoniste, et un soliste pour l'Alleluia et le répons de la Messe; l'*Armarius* nomme les lecteurs pour l'Office, l'Epître, l'Evangile et les repas. Pour des fêtes spéciales l'*Armarius* peut charger de l'Invitatoire un autre chantre (sans doute plus capable), si le frère chargé d'entonner pendant la semaine n'est pas à hauteur de son office. Il doit encore choisir les livres pour la lecture du réfectoire; également, exercer d'avance les lecteurs et les solistes, avoir soin du bon état des livres, les faire relier et y faire les corrections nécessaires. En l'absence de l'Abbé il doit le remplacer pour l'intonation des antiennes *ex Evangelio*. Enfin, de concert avec le Cantor, il doit préparer tous les livres requis et les remettre en place après le service divin [1].

Sur la *liturgie gallicane* nous avons peu de renseignements. Elle avait beaucoup de points de contact avec la milanaise et l'espagnole; un écrivain de nos jours [2] prétend même que les liturgies non-romaines ne sont au fond que des ramifications d'une seule et même ordonnance liturgi-

[1] Guidonis *Disciplina Farfensis*, cap. 28. Migné, Patr. lat. 150, 1271.
[2] Duchesne, *Origines*, p. 81 seq. Cf. ci-dessus p. 61 seq.

que dont Milan était le centre. Quoi qu'il en soit, il y avait en Gaule, même avant l'adoption de la liturgie grégorienne, des rites dûment établis, et étroitement unis à un chant liturgique. L'Ordo Missae de S. Germain de Paris († 576) suppose une règlementation perfectionnée du chant liturgique; Venance Fortunat mentionne le zèle actif du grand évêque à faire psalmodier tout le peuple; Césaire d'Arles aussi favorisait beaucoup cette pratique. Il paraît qu'en Gaule on aimait particulièrement à entendre la psalmodie des enfants; ainsi Grégoire de Tours rapporte que Nizier, archevêque de Lyon, les y appliquait dès l'âge le plus tendre, et que Quentin, évêque de Clermont, attacha à sa personne un enfant dont il avait admiré la belle voix dans un monastère, afin d'embellir ainsi le chant des psaumes dans sa cathédrale[1]. Dans les cours royales le chant d'église était également fort estimé. Le même historien[2] raconte que Chilpéric, roi des Francs, avait composé des hymnes, mais comme il n'avait aucune notion de la métrique, il mettait les syllabes longues et brèves les unes pour les autres, en sorte que ses œuvres n'avaient pas grande valeur poétique. Pour le baptême de son fils il pria les évêques, qui s'y rendaient de toutes les contrées de son royaume, d'amener leurs meilleurs chantres pour embellir la fête. Ils durent tour à tour montrer leur savoir-faire pendant le festin royal, en chantant des solos (répons).[3]

Les formes du chant gallican n'étaient pas différentes de celles des autres églises : répons, antiennes, hymnes. Nous ne savons rien des détails de leur facture. Les livres gallicans devinrent très rares après l'introduction du chant romain sous Pépin et Charlemagne. Toutefois le gallican a

[1] Gregor. Turon. *Vitæ patrum* 4. Migne, Patr. lat. 71, 1022.

[2] Gregor. Turon. *Histor. Franc.* 5, 45. Migne, Patr. lat. 71, 361.

[3] On rapporte que le roi Dagobert fut un jour tellement ravi du chant d'une moniale nommée Nantilde, qu'il la demanda en mariage (p. ex. Ambros, Hist. de la mus. II, 104). Le fait est que cette Nantilde fut une des femmes de Degobert, mais sa qualité de religieuse est une erreur de copiste lisant *monasterio* au lieu de *ministerio* dans le manuscrit de la Chronique de Frédégaire 50. Migne, Patr. lat. 71 643.

dû laisser des traces de ses particularités très remarquables : Walafrid Strabon affirme que l'Eglise gallicane, elle aussi, possédait des musiciens capables et instruits dont les œuvres ont été mêlées aux romaines depuis l'adoption de l'Office de Rome, et que ces chants sont faciles à distinguer des autres à cause des particularités de leur texte et de leur mélodie[1]. Au surplus, comme nous le verrons encore, les mélodies romaines paraissaient difficiles aux chantres des Gaules à cause surtout de leurs ornements et des finesses d'exécution; d'où nous pouvons conclure que le chant gallican en était dépourvu et de facture plus simple que le romain.

La liturgie gallicane, incapable d'une résistance pareille à celle de Milan, disparut sous la pression politique des souverains francs, ou s'allia, comme nous le ferons voir plus loin, avec la romano-grégorienne nouvellement adoptée.

La liturgie *espagnole*[2], originairement composée d'éléments communs aussi à la liturgie latine primitive, y avait adjoint, dès les premiers temps du moyen âge, mainte pratique apportée par les Goths immigrés. Dans ces parties gothiques on retrouve des influences gréco-byzantines, ce qui s'explique par le séjour à Byzance de quelques évêques espagnols de marque, comme Jean de Gérone et Léandre (vers 580). Après la conversion des Goths ariens, due en grande partie à S. Léandre, on se vit obligé à renforcer encore l'élément gothique pour ne pas offusquer les néophytes. Cette période de la liturgie gothique fut fixée par Isidore de Séville au concile de Tolède (633), qui proclama la conformité de la liturgie espagnole avec celle de la Gaule méridionale. Vers le milieu du 7e siècle S. Ildephonse de Tolède, lui-même auteur présumé de chants sacrés, et S. Julien († 728) y apportèrent quelques améliorations. Depuis la domination des Maures en Espagne cette liturgie a reçu le nom de *mozarabe*. A la fin du 8e siècle commença déjà le mouvement d'adhésion aux réformes de Grégoire-le-Grand. Il paraît bien que beaucoup d'éléments suspects s'étaient glissés dans la liturgie mozarabe. Malgré la résistance du

[1] De reb. eccles. 25. Migne, Patr. lat. 114, 956.
[2] Bäumer, Hist. du Brév. 243.

peuple, la règle romaine l'emporta au IIe siècle, principalement grâce aux efforts du Pape Grégoire VII énergiquement soutenu par le roi Alphonse de Castille. Depuis lors, la liturgie et le chant romains sont en vigueur en Espagne, sauf dans quelques églises à Tolède et à Valladolid qui, par privilège papal, ont pu conserver l'ancienne liturgie. Enfin nous trouvons cité avec grand éloge, au IIe siècle, l'archevêque Gérald de Braga, d'abord primicier et maître de chant au monastère de Micy près d'Orléans, puis venu à Tolède, à la demande de l'archevêque Bernard, pour enseigner le chant liturgique au chœur de cette cathédrale.[1]

Le pays qui apprit à connaître le chant romain du vivant même de S. Grégoire, est celui des *Anglo-Saxons*. A ce Pape revient le grand mérite d'y avoir répandu le christianisme en même temps que la réforme liturgique. On sait qu'il aimait cette nation tout particulièrement. En 596 il envoya en Angleterre l'Abbé bénédictin Augustin avec 40 compagnons.[2] C'est en une procession solennelle et en chantant qu'ils abordèrent Aedilbert, roi de Kent, pour lui annoncer la joyeuse nouvelle.[3] Plus tard arrivèrent d'autres aides, parmi lesquels S. Bède nomme Mellitus, Justus, Paulinus et Rufinianus. S. Grégoire les pourvut de tous les objets nécessaires aux saintes fonctions et au service divin, vases et ornements sacrés etc., ainsi que de manuscrits.[4] Puisque le saint Pape avait un tel souci de la digne célébration des Offices, il est certain que parmi ces « nombreux manuscrits » il y en avait également pour le chant liturgique. C'est donc en Angleterre qu'on vit les premières copies de l'Antiphonaire grégorien.

Le royaume de Kent devint le centre de l'activité des missionnaires. Des églises y furent construites, et Augustin, devenu archevêque de Cantorbéry, implanta les institutions liturgiques de Rome dans cette terre nouvellement conquise

[1] Gerbert, *de Cantu* II, 28.

[2] S. Beda Venerabilis, Hist. eccl. I, 23. Migne, Patr. lat. 95, 52.

[3] Ibid. 25. Ils chantèrent l'ant. suivante : « Deprecamur te, Domine, in omni misericordia tua, ut auferatur furor tuus et ira tua a civitate ista, et de domo sancta tua, quoniam peccavimus, alleluia. »

[4] Ven. Beda, *hist. eccl.* cap. 29.

au christianisme. Le chant sacré, lui aussi, y fut organisé à la romaine. Non seulement à l'Office, célébré désormais dans les nombreux monastères nouvellement établis, mais aussi à la Messe solennelle, on avait besoin du chant liturgique, ne fût-ce que pour impressionner les néochrétiens par la beauté des offices et des cérémonies. Parmi les compagnons d'Augustin il y en avait certainement qui savaient chanter les solos pendant la Messe et former un chœur pour les autres chants nécessaires. Les chroniques mentionnent avec éloge un maître de chant nommé Jacques, d'abord diacre et primicier à Cantorbéry, ensuite (633) désigné par Paulin pour lui succéder au siège épiscopal d'York. Connaisseur émérite du chant d'église, il devint bientôt un maître fort estimé; le Vénérable Bède prend la peine de faire observer qu'il enseignait les mélodies liturgiques exactement comme c'était l'usage à Rome.[1] Ainsi le chant grégorien prit également racine dans le Northumberland. En 669 le Pape Vitalien envoya Théodore en Angleterre comme archevêque de Cantorbéry, et le prêtre Adrien avec lui. On rapporte que tous deux étaient maîtres ès-sciences profanes et sacrées et qu'ils les ont enseignées à de nombreux disciples. Dès lors le chant liturgique prit un grand essor dans toutes les églises, même dans celles du Nord, surtout depuis l'épiscopat de l'Anglais Wilfrid d'York, et sous la savante direction d'Aeddi Etienne, qui avait, comme Jacques, fait ses études musicales à Cantorbéry.[2] Il avait pour maître-adjoint un Anglo-Saxon nommé Aeonan. Un autre maître de chant était Putta, plus tard élevé par Wilfrid sur le siège épiscopal de Rochester depuis longtemps vacant. Lui aussi, comme le fait remarquer encore le Vénérable Bède, enseignait le chant à la romaine.[3]

Dans le même temps vivait Benoît Biscop, lui aussi amateur enthousiaste du chant d'église. Issu, comme Wilfrid, d'une famille anglo-saxonne très considérée, il avait séjourné longtemps à l'étranger et appris à connaître la liturgie et

[1] Ibid. cap. 20.
[2] Beda l. c. IV. 1. Migne, Patr. lat. 95, 175.
[3] Ib. 174.

le chant de l'église papale à Rome. A son initiative est dû l'envoi en Angleterre, par le pape Agathon (678-682), de l'archichantre de la chapelle pontificale, *Jean*, Abbé de Saint-Martin : cette mission fut un événement de grande importance pour le développement de la liturgie romaine et du chant romain dans ce pays. En cédant pour quelque temps au pays néo-chrétien ce personnage presque indispensable, Rome témoignait hautement son intérêt pour les tendances des évêques anglais à se conformer à la liturgie et au chant de l'Eglise romaine. L'action de Jean fut efficace et justifia les espérances qu'à Rome on fondait sur sa mission. Il enseigna, principalement au monastère de Wearmouth, comment on devait chanter et lire à haute voix « l'Ordo et le Ritus », il enseigna en même temps aussi tout ce qui était prescrit pour les fêtes de l'année liturgique et comment cela se pratiquait dans l'église St.-Pierre à Rome. De toutes parts arrivèrent des élèves pour profiter des deux années de séjour du maître romain et se tenir au courant de tout ce qui concernait le chant d'église. En retournant à Rome en 680, Jean put y rapporter les plus consolantes nouvelles des résultats de sa mission. Nous rencontrerons encore souvent des membres de l'école de chant pontificale enseignant ainsi directement en dehors de l'Italie; dès l'origine ils considéraient cet apostolat comme une de leurs plus importantes fonctions. Ils y restèrent fidèles jusque bien avant dans le 9e siècle, jusqu'à ce que les écoles naissant dans le Nord fussent à même de propager elles-mêmes cet enseignement.

Acca, le successeur de Wilfrid, marcha sur les traces de son grand prédécesseur. Lui-même grand amateur et connaisseur du chant d'église, il fit venir de Kent, où l'on continuait à le cultiver avec grand soin, le chantre Maban[1] qui devait raviver la tradition apparemment affaiblie vers l'an 700. Il le garda pendant douze ans, espace de temps plus que suffisant pour rendre son éclat à l'ancienne floraison. Dans la basilique édifiée par la princesse anglo-saxonne Bugge retentissaient également, suivant son contemporain

[1] Vén. Bède, l. c. Migne, Patr. lat. 95, 270.

Aldhelm († 709), des antiennes et des psaumes, des hymnes et des répons.[1]

Au siècle suivant ce développement reçut sa conclusion au Concile de Cloveshoe (Glasgow) en 747, où les Pères décrétèrent, entre autres choses, que dans toutes les églises le chant liturgique devait être fidèlement cultivé, et cela d'après le livre de chant envoyé de Rome.[2] Vers l'an 885 le roi Alfred fit venir de France à Oxford, Jean, célèbre maître de chant, et lui confia une chaire à la nouvelle Université pour y enseigner le chant d'église. Son compagnon Grimbaut est également cité comme chantre émérite. Les chantres anglais cultivèrent ces relations avec leurs collègues francs. En 946 l'Abbé Edelvold fit venir des moines de Corbie en Angleterre pour y enseigner le chant; vers la fin du 11e siècle florissaient Osberne et Gotzelin que Hermann, évêque de Salisbury, avait amenés en Angleterre, et qui firent sentir leur action salutaire dans beaucoup d'églises séculières et monastiques.[3] Vers le même temps Jean Cotton rédigea son traité si important pour l'histoire de la musique médiévale.[4]

De même qu'à Rome la situation du premier chantre pontifical était, à la longue, devenue importante et très honorifique, ainsi, la même fonction dans les monastères et les cathédrales d'Angleterre était également devenue peu à

[1] Migne, Patr. lat. 89, 289.

[2] Ut uno eodemque modo dominicæ dispensationis in carne sacrosanctæ festivitates, in omnibus ad eas rite competentibus rebus, i. e. in baptismi officio, in missarum celebratione, in cantilenæ modo celebrentur, juxta exemplum videlicet, quod scriptum de Romana habemus ecclesia. Item, ut per gyrum totius anni natalitiæ sanctorum uno eodem die juxta martyrologium ejusdem Romanæ ecclesiæ cum sua sibi conveniente psalmodia seu cantilena venerentur (can. 13). Ferner : Ut septem canonicæ orationum diei ac noctis horæ diligenti cura cum psalmodia et cantilena sibimet convenienti observentur, et ut eandem monasterialis psalmodiæ parilitatem ubique sectentur, nihilque quod communis usus non admittit, præsumant cantare aut legere, sed tantum quod ex sacrarum scripturarum autoritate descendit et quod Romanæ ecclesiæ consuetudo permittit, cantent vel legant (can. 15). Gerbert, *de cantu* I, 262.

[3] Gerbert, *de cantu* I, 282.

[4] Publié dans le 2e vol. des Scriptores de Gerbert.

peu très influente. Plusieurs ecclésiastiques distingués dans l'histoire postérieure de l'Eglise anglaise sont cités comme ayant été Cantores; p. ex. *Siméon*, un des premiers historiens de ce pays, le mathématicien *Jean* de Cantorbéry, le savant *Wolston* de Winton, les historiens *Thomas Walsinghamus*, *Guillaume Sommerset* et d'autres. On rapporte qu'un Cantor nommé *Eadred* avait perdu la voix six ans avant sa mort, mais qu'il la recouvrait à l'église.[1]

Ce travail d'implantation avait duré un siècle et demi; à partir de l'an 750 la liturgie et le chant liturgique se trouvaient dans une situation tranquille et solidement établie. Les nombreux monastères fondés dans le pays cultivèrent fidèlement les rites et les chants confiés à leur garde[2]. La tradition ne put être que transitoirement troublée. Turstin de Caen, Abbé de Glastonbury par la grâce de Guillaume-le-Conquérant et peu exemplaire également en d'autres choses, tenta, vers le milieu du 11e siècle, de remplacer le chant romain par un chant nouveau tout différent imaginé par un moine Guillaume de Fécamp.[3] Les religieux toutefois lui résistèrent si énergiquement qu'il dut renoncer à son projet. Nous n'avons aucune donnée sur la nature de ce chant nouveau; peut-être aussi s'agissait-il d'une nouvelle manière d'exécution conjointe à l'Organum. Cette même innovation est d'ailleurs attribuée encore à Guillaume de Dijon.[4]

Le talent musical très prononcé des Anglo-Saxons, et le soin qu'ils donnaient au chant liturgique ne manquèrent pas de produire d'heureux résultats. En dehors de l'Eglise, la musique nationale fut fort en faveur dans les monastères et les cours des dignitaires ecclésiastiques, ce qui amena par-

---

[1] Gerb. *de cantu* I, 299.

[2] Pour l'histoire de la liturgie et du chant dans les monastères anglais du 11e siècle il faut noter l'importance des décrets rendus par Lanfranc, archev. de Cantorbéry († 1089), pour les monastères bénédictins de son ressort. A remarquer surtout le 1er Chap. traitant en 10 sections de la liturgie de l'année entière avec indication exacte des morceaux de chant. Migne, Patr. lat. 150, 446 seq.

[3] Lebœuf, *Traité hist. et prat. du chant ecclés.* Paris 1741, p. 71.

[4] Gerbert, *de cantu* I, 262.

fois des conflits entre les deux genres de musique.[1] Pour l'historiographe ces relations sont de grande importance, parce que la fusion du chant d'église avec la musique profane basée en grande partie sur les intruments, donna peu à peu naissance à l'art polyphonique. Celui-ci doit son existence tout d'abord à certaines pratiques des instrumentistes; bientôt le chant liturgique lui prêta ses meilleures ressources, et revêtant ainsi de nouvelles formes il grandit et se répandit progressivement dans tout l'Occident où, d'ailleurs, le terrain était préparé en mainte contrée.

Le schisme du 16e siècle prépara le tombeau du chant grégorien dans le pays qui le premier l'avait reçu de Rome.[2]

On trouve dans la manière dont le chant romain fut introduit au pays des *Francs*, la preuve que les Papes ne songeaient pas à l'imposer aux Eglises jouissant d'un chant connexe à leurs usages liturgiques. Ce furent les souverains temporels qui réclamèrent cette introduction pour procurer l'union de leurs sujets par les liens d'une même liturgie. Ce fut sous *Pépin* (751-768), le fondateur de la dynastie carlovingienne, que le chant et la liturgie romaine firent leur entrée au pays des Francs. En 753 Pépin avait envoyé Chrodegand, évêque de Metz, en mission à Rome, ce qui eut pour conséquence, l'année suivante, le voyage du Pape Etienne II au pays des Francs. On sait que le Pape couronna Pépin et ses fils Charles et Carloman dans la basilique de S. Denys et demanda protection contre les Lombards. Les solennités célébrées en l'honneur du Pape firent paraître au grand jour le contraste entre les rites et chants des clercs romains et ceux des clercs francs qui faisaient partie de l'une et l'autre suite. Pépin résolut d'y mettre fin,

[1] C'est ici qu'il faut rapporter la notice de Guill. de Malmesbury disant que l'archev. Thomas d'York avait banni de son Eglise le chant ramolli et lui avait rendu son caractère viril et sérieux. Gerbert, de cantu I, 283. Cf. aussi Nagel, *Hist. de la mus. en Angleterre* I, p. 15 seq.

[2] De nos jours on a reconnu, en Angleterre aussi, la valeur liturgique et artistique du chant grégorien; chose surprenante, ce sont d'abord les Anglicans, qui chantent beaucoup d'anciennes mélodies avec textes anglais.

et après en avoir délibéré avec le Pape, il fit instruire les Francs dans les rites et le chant romain.[1] Lui-même publia des ordonnances pour appuyer l'introduction de ce dernier; en cela il fut spécialement secondé par Chrodegand qui depuis son voyage en Italie s'intéressait vivement aux rites et au chant de Rome. Il les introduisit dans son église[2] et rendit en 762 sur leur diffusion des décrets spéciaux dans lesquels il révèle une grande connaissance du chant ecclésiastique.[3] Un maître, formé à Rome, fut chargé d'établir et de diriger à Metz une école de chant. Il paraît que les efforts de Pépin n'obtinrent pas immédiatement le résultat désiré, car après la mort du Pape Etienne il s'adressa à son successeur pour lui demander des chantres. Paul Ier reconnut l'importance de la demande et envoya au roi Pépin un livre de chant pour la Messe, un Antiphonale, et un Responsale pour l'Office. Voilà comment les premiers livres grégoriens parvinrent au pays des Francs. Pour que les chants y contenus ne restassent pas lettre morte, à l'instar d'Agathon qui envoyait aux Anglo-Saxons, un siècle auparavant, un des premiers chantres de l'école grégorienne, le Pape chargea Siméon, maître de chant romain, d'organiser à Rouen, dont l'évêque Remigius (ou Remedius) était le frère de Pépin, une école de chant sur le modèle de la romaine. Mais Georges, le directeur de l'école de Rome, étant venu à mourir, Siméon dut bientôt y retourner pour en prendre le gouvernement d'après les statuts. Remigius réclama, Pépin en référa au Pape; on décida que quelques-uns des moines déjà initiés par Siméon à Rouen, iraient achever leur instruction à l'école grégorienne de Rome.[4] A leur retour ils devinrent les maîtres de leurs compatriotes et contribuèrent puissamment à consolider le nouvel ordre de choses. Quant à l'école de Metz, elle parvint à une renommée même du vivant de Pépin; le chant à la Cathédrale de Chrodogand passait pour égaler en beauté celui de

[1] Walafrid Strabon, *de reb. eccles.* 25. Migne, Patr. lat. 114, 956.

[2] Migne, Patr. lat. 95, 705.

[3] Sa Règle des chanoines est reproduite par Migne, Patr. lat. 89. Les chap. 50 et 51 concernent le chant d'église.

[4] La réponse du Pape se trouve dans Migne, Patr. lat. 98, 200.

l'école romaine. D'Angleterre même arrivaient des élèves attirés par la magnificence de l'Office divin; p. ex. Sigulphe qui apprit à Rome les usages liturgiques, et à Metz le chant d'église.[1]

Charlemagne, successeur de Pépin, travailla encore davantage à l'union de tous les chrétiens de l'Eglise latine par la liturgie et le chant. Plusieurs évêques restés en arrière sous le gouvernement de Pépin, ne purent échapper aux nombreuses et énergiques mesures de son fils. Toute une série de décrets et de synodes eurent pour objet l'introduction obligatoire du chant romain et de la liturgie romaine. Dans la collection de ses Capitulaires se trouve un édit[2] adressé en 789 à tout le clergé de son empire; il y est prescrit que tous doivent apprendre intégralement le chant romain et s'acquitter de l'*Officium nocturnale et gradale* suivant la manière indiquée et conformément aux ordonnances de son père abolissant le chant gallican pour être en union avec le Siège apostolique et l'Eglise entière. Le même Capitulaire renferme ensuite des prescriptions détaillées sur cette matière; p. ex. au n° 70 : les évêques doivent veiller à ce que les psaumes soient chantés dignement et bien partagés en versets, qu'on y ajoute le Gloria Patri, et qu'à la Messe le prêtre chante le triple Sanctus avec tout le peuple; le n° 72 prescrit aux prêtres de corriger consciencieusement les psaumes et les chants où des erreurs se seraient glissées. Un Capitulaire de 802,[3] concernant l'examen des clercs, marque expressément qu'ils doivent être examinés sur la psalmodie et l'Office diurne et nocturne d'après le rite romain. Le synode d'Aix-la-Chapelle en 803[4] revient sur l'obligation des évêques de célébrer l'Office avec leurs clercs, *sicut psallit ecclesia romana*, ajoutant qu'ils doivent établir des écoles de chant en des lieux convenables. Les envoyés royaux, qui parcouraient l'empire au nom de Charlemagne pour veiller à l'exécution de ses édits, étaient munis d'instructions spé-

[1] Vita Alcuini, prédécesseur de Sigulphe comme Abbé de Ferrières; Jaffé, *Monum.* Alcuin., p. 16.

[2] Capitul. de Charlem. dans les *Monum. Germ.* I, 61.

[3] Ibid. I, 110.

[4] Schannat et Harzheim I, 378.

ciales sur l'observance des mesures prises pour le chant d'église.[1] De tout cela il ressort que Charlemagne cherchait à réaliser énergiquement son idée favorite. Le chant était particulièrement cultivé à Aix-la-Chapelle, dans l'école du palais, pour laquelle l'Anglo-Saxon Alcuin, l'ami et le conseiller liturgique de Charlemagne, avait inséré les éléments de la théorie musicale dans son manuel scolaire encyclopédique,[2] à savoir la doctrine des 4 modes authentiques et des 4 plagaux. C'était une question familière à Alcuin depuis son enfance et sa jeunesse écoulées au monastère d'York, car elle avait été enseignée en Angleterre en même temps que l'Office romain. Sulpicius est mentionné comme maître distingué de cette école palatine.[3] Elle acquit bientôt une situation très solide dans certaines questions controversées du chant antiphonique; Aurélien de Réomé, théoricien de la seconde moitié du 9e siècle, s'appuie déjà sur la tradition de la Schola palatina. Il l'appelle une imitation de l'école romaine.[4]

Parmi les évêques qui secondèrent énergiquement Charlemagne, il faut encore citer Haiton de Bâle (814-827) qui

[1] Capitul. de Charlem. I, 131.

[2] Gerbert. *Script.* Tome I.

[3] Dans le poème 221 d'Alcuin : « Candida Sulpicius post se trahit agmina lector Hos regat et doceat certis ne accentibus errent Instituit pueros Idithun modulamine sacro Utque sonos dulces decantent voce sonora, Quos pedibus, numeris, rythmo stat musica, discant. » Gerbert, *de Cantu* I, 277. Un moine de S. Gall, décrivant la vie de l'Empereur (Migne, Patr. lat. 98, 1376), raconte quelques histoires intéressantes sur l'immixtion de Charlemagne dans les détails du service divin. Aussi souvent que les affaires et sa santé le lui permettaient, il assistait à la Messe comme aux Heures de jour et de nuit. Tous devaient être en état de dire les leçons du jour; Charlemagne indiquait du doigt ou avec un bâton celui qu'il voulait entendre, et lui faisait signe, par un toussement, qu'il devait s'arrêter. Comme bien on pense, tout le monde guettait anxieusement ce signal : nul n'aurait osé continuer dût même la pensée n'être pas achevée. On peut lire dans Ambros (*Hist. de la mus.* II, 106) l'aventure de ce pauvre clerc qui un jour s'approcha trop près du chœur et dut, bon gré mal gré, chanter avec les autres, quoiqu'il n'y entendît rien du tout.

[4] Sa *Musica disciplina*, un écrit très important pour la connaissance du chant d'église au temps carlovingien, est reproduite dans les *Scriptores* de Gerbert, t. I. Le chap. 11 mentionne que les Palatins attribuaient le Ier mode à l'Ant. *O Sapientia* généralement rangée au 2e, et cela à cause de son échelle élevée.

tint la main à ce que chacun de ses clercs possédât en propre un Antiphonaire, et veilla également à ce que la tradition liturgique fût conservée dans toute sa pureté, comme il ressort de ses capitulaires.[1]

L'abolition du rite et du chant gallicans ne réussit pas aussi rapidement que le désirait Charlemagne; cela tenait non seulement à l'opiniâtreté naturelle à maintenir les usages anciens et à l'opposition que rencontre toute innovation, mais encore à l'état des choses qui était tout autre au pays des Francs. Il fallut consentir à quelques changements pour adapter aux coutumes existantes les rites et les chants établis pour les Offices solennels de Rome. Cette adaptation à des conditions liturgiques plus simples fut une source continuelle d'inconvénients; chaque évêque tâcha de s'en tirer, mais d'une façon différente, et au lieu d'unité on était menacé d'une disparité qui remettrait en question toute l'œuvre de réforme. Pour y remédier, Charlemagne fit refondre par Alcuin le Sacramentaire romain pour l'usage des Francs[2], ayant soin que des chantres qui rapportaient de Rome des copies de l'Antiphonaire grégorien, veillassent ainsi à la conservation du chant romain. Aucun livre nouveau de chant ne pouvait être mis en usage avant d'avoir été collationné avec ces manuscrits et trouvé conforme.

Les relations sur la vigilance de l'Empereur à faire conserver dans sa pureté le chant romain, sont entremêlées de traits légendaires.[3] Mais toutes s'accordent à reconnaître combien il avait à cœur l'intégrité de la tradition et comment il savait, dans chaque cas particulier, employer le vrai moyen de maintenir la conformité du chant avec l'usage romain. Souvent des querelles éclataient entre chantres francs et romains. On conçoit aisément que les premiers ne durent pas sans peine se laisser enlever leurs chants accou-

[1] Ils sont reproduits dans *Monum. Germaniæ* après ceux de Charlemagne, t. I, 363 et 365.

[2] Microlog. de eccl. observ. 60. Migne, Patr. lat. 151, 1020. Il est indubitable qu'Alcuin, qui avait appris à fond les rites et le chant romains dans son pays natal, n'a pas été étranger à la réforme musicale.

[3] Jean Diacre dans sa Biogr. de Grég. Ier; Migne, Patr. lat. 75, 90 seq., et le biographe sangallais de Charlemagne. Migne, Patr. lat. 98, 1377.

tumés; les maîtres romains de leur côté, fiers comme ils étaient de leur art, négligeaient souvent la modération et la prudence indispensables en pareil cas. Si Jean Diacre réduit à presque rien les capacités musicales des Francs et des Germains et met à leur compte des grossièretés de tout genre[1], un moine de S. Gall n'avait pas tort de se plaindre de la suffisance des Romains.[2] Les écoles de S. Gall et de Metz ont prouvé que les Teutones et les Galli n'étaient pas si mal doués, et dans aucun pays on n'a plus tard maltraité les mélodies grégoriennes autant qu'en Italie. Par contre il faut mettre sur le compte de la mauvaise humeur ce que raconte le biographe sangallais de Charlemagne des douze chantres romains punis par l'empereur pour avoir comploté, jaloux qu'ils étaient de la célébrité des Francs, d'enseigner chacun une autre manière de chanter.[3] Aussitôt qu'il remarquait des divergences, Charlemagne s'assurait toujours sur-le-champ de la version authentique; c'est là le fond du récit de Jean Diacre, d'après lequel Charlemagne trancha le différend entre Romains et Francs en disant d'autorité : « Retournons donc, nous aussi, à la source pure ».[4]

---

[1] Migne, Patr. lat. 75, 90 : «Huius modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere crebroque rediscere insignite potuerunt, incorruptam vero tam levitate animi, quia non nulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt, Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepantia, susceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces iactat, sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat.»

[2] Cod. St. Galli 578, p. 54 : «ecce jactantiam Romanis consuetam in Teutones et Gallos.»

[3] Migne, Patr. lat. 98, 1577.

[4] Migne, Patr. lat. 75, 91 : «Carolus noster patricius, rex Francorum, dissonantia Romani et Gallicani cantus Romæ offensus, cum Gallorum procacitas cantum a nostratibus quibusdam næniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quæ inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret? Respondentibus fontem prudenter adjecit : Ergo et nos, qui de rivo corruptam usque hactenus bibimus,ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus.»

Au temps de Pépin et de Charlemagne se produisit un événement qui exerca une grande influence sur le développement de la musique médiévale : *les musiciens francs firent la connaissance des byzantins.* En 757 des musiciens de Byzance parurent à la cour de Pépin et lui offrirent un orgue de la part de leur souverain. Cet instrument de concert, jusqu'alors profane, avait pénétré dans les églises de Byzance, et depuis lors il a conservé sa place nouvelle. Sous Charlemagne, un plus grand instrument fut installé à Aix-la-Chapelle; le biographe sangallais de l'empereur en raconte des merveilles. Avec ces orgues vinrent naturellement des organistes pour enseigner leur art. Il faut sans doute traiter de fable ce que raconte le même anonyme de Charlemagne écoutant en cachette le chant des Grecs dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et le faisant, dans son ravissement, traduire sur-le-champ en latin. Nous en dirons autant d'un récit d'Aurélien de Réomé[1] d'après lequel Charlemagne aurait fait établir quatre nouvelles échelles modales, les chantres lui ayant représenté qu'on ne pouvait chanter toutes les antiennes sur les huit modes. Toutefois il est constant que depuis lors on rencontre à chaque pas, chez les musiciens francs, des expressions grecques, par conséquent byzantines. Cette nouvelle orientation provoqua aussi des changements importants dans l'étude pratique de la musique.

L'adoption de la liturgie romaine dans l'empire carlovingien ne se fit pas simplement par la disparition des rites jusqu'alors en vigueur et leur remplacement par les grégoriens. Ce fut plutôt une fusion des éléments romains et francs, d'où sortit la liturgie franco-romaine du moyen-âge. Ce travail d'assimilation remplit le 8e et le 9e siècle et se termina avec le 10e. Nous avons déjà mentionné la refonte du Sacramentaire grégorien par Alcuin. Mais on n'en resta pas là; on mit encore davantage à contribution l'Office romain; bien plus, il faisait l'objet presque exclusif du nouveau travail liturgique.

Pendant tout le moyen âge le livre des chants de la Messe ne subit aucun changement musical; un livre du 15e siècle

[1] Gerbert, *scriptores* I, 41.

renferme les mêmes chants que les manuscrits du 9e et du 10e siècle, les uns et les autres servant au clergé séculier et aux moines. Quant à l'Office, il n'y avait pas de concordance; les divergences portaient, non sur la facture générale, mais sur certains détails. Presque chaque église avait son Office particulier et son Antiphonaire propre, ce qu'il faut attribuer à l'influence naturelle des évêques sur le développement de l'Office; le fond d'ailleurs était partout le même, sous le double rapport du texte et des mélodies. On sait que cet état de choses a duré jusqu'au concile de Trente.

Amalaire, disciple d'Alcuin, avait hérité de son maître sa préférence pour les études liturgiques et adopté absolument toutes ses idées.[1] C'est à Metz surtout, où la vie liturgique et le chant romain étaient en grand honneur depuis Chrodegand, que se déploya son activité. Son principal écrit important pour notre sujet est intitulé De ordine Antiphonarii.[2] Il est précédé d'un prologue racontant l'origine du travail. Ses études liturgiques lui avaient souvent fourni l'occasion de constater des choses défectueuses et arbitraires dans les livres de l'Office, et tous ses efforts tendirent à les rendre conformes, autant que possible, à l'original romain. L'empereur Louis-le-Débonnaire lui permit d'entreprendre en 831 ou 832 un voyage à Rome auprès du Pape Grégoire IV, pour étudier le rite romain à la source même. Il demanda au Pape un Antiphonaire pour l'Eglise de Metz. Mais le dernier disponible avait été donné à Wala, Abbé de Corbie, récemment venu à Rome. Néanmoins Amalaire put s'instruire à l'aise de tous les détails du rite et du chant romains auprès de l'archidiacre Théodore commis par le Pape à cet effet. Revenu à Metz, il se mit en quête de l'Antiphonaire de Wala et le découvrit en effet au monastère de

[1] Sur Amalaire de Metz, cf. Mönchenmeir, Paderborn 1893, dans les Etudes d'hist. ecclés. de Knöpfler, Schrörs et Sdralek. Les récentes recherches du Dr Marx (L'archev. Amal. de Trèves, dans l'annuaire de la Société des recherches utiles, Trèves 1899) ont prouvé, d'accord avec Morin (Revue bénéd. 1899, p. 419 seq) et contre Mönchenmeier, que les deux Amalaire de Metz et de Trèves sont une seule et même personne.

[2] Migne, Patr. lat. 105, 1243 seq.

Corbie. Il se composait de quatre volumes, trois pour l'Office nocturne, un pour celui du jour. Mais en le collationnant Amalaire constata avec surprise des divergences avec le rite romain introduit à Metz par Chrodegand. Plusieurs antiennes et répons des nouveaux livres manquaient dans les anciens de Rome, et réciproquement. Il trouva le mot de cette énigme dans la note suivante d'un des volumes de Wala : *Hoc opus summus reparat pontifex domnus Adrianus sibi memoriale per sæcla*; pendant qu'à Metz on continuait depuis Chrodegand à cultiver fidèlement le rite romain, une manière de révision de l'Office avait été faite à Rome sous le pape Adrien (772-795). Il n'y avait donc pas d'Officium Romanum tel qu'il se l'était figuré, invariable et toujours lumineux modèle pour les autres églises; pour avoir à Metz quelque chose de pratique et pas trop différent du romain contemporain, Amalaire n'eut d'autre ressource que de centoniser *un nouvel Antiphonaire.* Plusieurs choses furent tirées du livre néoromain de Wala, d'autres du vieux romano-messin; Amalaire ajouta lui-même quelques chants, entre autres des antiennes et des répons déjà enseignés à Tours par Alcuin, enfin des morceaux pour les fêtes locales messines. Son écrit *De ordine Antiphonarii* expose les détails de son procédé.

Amalaire soigna particulièrement les textes des versets responsoriaux, et dans ce travail fut grandement aidé par un prêtre séculier nommé *Helisachar*, qui avait été chancelier de Louis-le-Débonnaire et reçut plus tard la mense du monastère de S. Maximin près de Trèves. Nous avons parlé déjà des différences entre la manière gallicane de chanter les Répons et celle qu'Amalaire avait entendue à Rome et que renfermait aussi le livre de Wala. D'après l'usage gallican on ne répétait pas le Répons entier après son verset, mais seulement la 2e moitié; il en résultait parfois des juxtapositions de morceaux logiquement incohérents. Il s'efforça de n'avoir que des versets auxquels la 2e partie du Répons pût se rattacher logiquement, mais procéda de façon aussi conservatrice que possible.[1] Son œuvre fut violemment com-

[1] Le théoricien Aurélien de Réomé, déjà cité, insiste également pour qu'aux répétitions des Répons le sens ne soit pas détruit, et il

battue par les Lyonnais, chez qui l'évêque Leitrad († 816) avait établi la liturgie romaine et institué une école de chant.[1] Il eut pour successeur Agobard qui fut dépossédé de son siège pendant les guerres de succession au pays des Francs. Amalaire fut nommé administrateur en 835 et tenta d'introduire aussi à Lyon ses réformes liturgiques. Mais un puissant adversaire surgit en la personne de Florus, maître fort considéré à Lyon. Agobard en fit autant après son retour, combattant Amalaire de toutes ses forces. Il rédigea contre l'Antiphonaire un écrit intitulé : *De correctione Antiphonarii*,[2] la mettant, elle aussi, en tête d'un Antiphonaire composé d après ses idées. Il y reprochait à Amalaire d'avoir surtout mis dans le sien des textes non tirés de l'Ecriture-Sainte. Aussi, fit-il éliminer de l'Antiphonaire lyonnais tous ceux de ce genre, se mettant ainsi en contradiction formelle avec un principe reçu presque universellement dans l'Eglise depuis le 4e siècle, d'après lequel des textes non bibliques pouvaient être employés dans les livres liturgiques. L'Antiphonaire comptait beaucoup de textes tirés des *Acta Martyrum*, d'autres composés librement ou imités des paroles bibliques; cela fit que toute une série de textes romains de la plus haute antiquité fut sacrifiée à la contre-réforme exclusive d'Agobard. De concert avec Florus il réussit encore à faire condamner Amalaire par un tribunal ecclésiastique.[3]

propose de corriger légèrement le texte en certains cas pour que le verset se rattache raisonnablement au Répons. Prenant pour exemple, entre autres, le ℟. *Veni domine et noli tardare* avec le ℣. *A solis ortu et occasu, ab aquilone et mari*, il dit qu'on doit supprimer « *et* » dans la reprise et *revoca dispersos in terram suam* qui suit ce verset. (Gerb. *Script.* I, 45.)

[1] Dans une lettre à Charlemagne, Leitrad dit : « In Lugdunensi ecclesia est ordo psallendi instauratus, ut iuxta vires nostras secundum sacri palatii ritum omni ex parte agi videatur, quidquid ad divinum exsolvendum officium ordo exposcit. Nam habeo scholas cantorum, ex quibus plerique ita sunt eruditi, ut alios etiam erudire possint. » Migne, Patr. lat. 99, 871.

[2] Migne, Patr. lat. 104, 330 seq.

[3] Mönchemeier, l. c. Une chose à noter encore dans cette polémique, c'est que sous l'influence des liturgistes lyonnais on supprima dans tous les écrits d'Amalaire les passages qui mentionnent Grég.-le-Gr. comme organisateur de l'Office. (Migne, l. c., 23).

Mais la compilation d'Amalaire, malgré toutes les oppositions, acquit la haute estime non seulement de l'Eglise de Metz, mais encore de la plupart des églises du pays franc. C'est elle qui servit aux réformateurs cisterciens au 12e siècle, ainsi qu'aux Prémontrés.[1] A Rome même on adopta la manière gallicane de chanter les Répons. En général, l'œuvre d'Amalaire devint la base de cette intéressante et riche liturgie gallo-romaine qui sut se maintenir encore pendant dix siècles.[2]

La facture mélodique des chants de l'Office resta intacte dans la réforme d'Amalaire. Il n'en est question ni dans ses écrits ni dans ceux de ses adversaires. Si les changements subis par les textes chantés avaient le moins du monde atteint les mélodies elles-mêmes, Agobard et Florus n'auraient pas ménagé les violents reproches à qui de droit. Le travail d'Amalaire concernait surtout les ℣℣. responsoriaux; or leur exécution était réglée par des formules telles qu'on pouvait les adapter à chaque texte.

L'*école de chant messine*, la première fille de la Schola cantorum romaine au pays des Francs, demeura, même après la mort de Charlemagne, la plus influente parmi ses nombreuses sœurs. Jusque dans le 12e siècle elle fut tenue en haute estime et toujours considérée comme la fidèle gardienne du chant romain.[3] Au 10e siècle elle avait un maître

[1] Bäumer, Hist. du Brév. 283.

[2] Morin, l. c. 21. En comparant l'Antiphonaire de Trèves (éd. Hermesdorff 1864) avec les Ordines Romani, on y trouve de fait une foule de parties romaines primitives.

[3] Au 9e siècle le chant messin passait pour *être de beaucoup supérieur* à celui de toutes les autres églises gallicanes et allemandes comme Jean Diacre le fait remarquer : « Denique usque hodie quantum Romano cantu Metensis cedit, tantum Metensi ecclesiæ cedere Gallicanarum ecclesiarum Germanarumque cantus, ab his, qui meram veritatem diligunt, comprobatur ». (Migne, Patr. lat. 75, 91). Cette remarque du biographe de S. Grégoire vise une certaine tendance à déprécier les mérites de l'école messine au profit d'une autre qui n'est autre que celle de S. Gall. Ce jugement est d'ailleurs confirmé par le biographe anonyme de Charlemagne (de cette même fin du 9e siècle), d'après lequel on disait simplement « *cantilena Metensis*, » pour désigner le chant d'église, dans les contrées franques où on parlait latin. (Migne, Patr. lat. 98, 1378 : Vita Kar. I, 11.) Ce témoignage a d'autant plus de poids qu'il émane d'un moine de S. Gall. De fait, il semble bien que, jusqu'à présent, on a estimé beaucoup trop peu l'action de l'école de chant messine.

célèbre nommé *Rotlandus*, aidé de *Bernacer*, diacre et paraphoniste à l'église St.-Sauveur.[1] Dans les premières années du 11e siècle le siège épiscopal de Metz était occupé par *Théoger*, auparavant moine bénédictin à Hirschau et à S. Georges dans la Forêt-Noire. Grand amateur du chant d'église, il a rédigé à ce sujet un écrit qui est parvenu jusqu'à nous.[2]

En cas de besoin, les synodes insistaient sur l'estime qu'il fallait avoir dans les écoles pour le chant liturgique, p. ex. le concile de Valence[3] en 855. Aux 10e et 11e siècles les écoles de chant furent très florissantes au pays des Francs. Un monastère d'Argenteuil près Paris, était devenu célèbre surtout depuis que le diacre *Addalaldus* y enseignait (9e siècle).[4] A *Paris* même, enseignait *Remy d'Auxerre* (fin du 9e siècle), qui a laissé un traité sur la rythmique, la dialectique et la musique des Grecs.[5] Son maître avait été Hericus, disciple de Rhaban Maur et de Haymon de Halberstadt, instruits eux-mêmes par les chantres venus de Rome au pays franc ou par les premiers élèves de ces derniers.[6] Le plus célèbre disciple de Remy fut Odon, premier Abbé de Cluny, qui jouissait d'une brillante renommée comme chantre et compositeur. On cite comme son œuvre la plus importante la composition des antiennes de l'Office de S. Martin, qu'on estime à l'égal des plus belles pièces du Bréviaire romain. On lui attribua également des hymnes à S. Julien, Ste Madeleine etc; il mourut en 942.[7] Des écoles

[1] Mabillon, *Acta SS. Ord. Bened.* V. sæc. 372 seq.

[2] Reproduit dans les *Script.* de Gerbert, t. II.

[3] Canon 18 : « Ut de scholis quam divinæ quam humanæ litterarum nec non et ecclesiasticæ cantilenæ juxta exemplar prædecessorum nostrorum aliquid inter nos tractetur, et si fieri potest, statuatur atque ordinetur, quia ex hujus studii longa intermissione pleraque Ecclesiarum Dei loca et ignorantia fidei et totius scientiæ inopia invasit. Gerb. *de cantu* I, 243.

[4] Hist. litt. franç. V, 249.

[5] Reproduit dans les *Script.* de Gerbert, t. I.

[6] Lebœuf, *Traité hist. et prat. sur le chant ecclés.* Paris 1741, p. 8, note.

[7] Sigebert, *de Script.* eccl. c. 124. Migne, Patr. lat. 160, 573. Cf. aussi Gerb. *de cantu* I, 280 et II, 34. Son biographe (Mabillon, sæc. V. Ord. S. Bened. p. 153) raconte ainsi l'origine de la composition des ant. de

très estimées existaient encore à *Toul*, à *Dijon*, à *Cambrai*, à *Chartres et* à *Nevers*. Dans cette dernière ville enseignait *Hucbald* (vers 930); l'école de Chartres[1] fut très célèbre sous l'évêque *Fulbert* (11e siècle) et son élève *Arnoult* qui était aussi compositeur et attirait de nombreux élèves qui venaient à lui de pays lointains.[2] A Dijon il y avait un maître nommé *Guillaume* que nous avons cité déjà comme auteur d'un chant nouveau (attribué par d'autres à Guillaume de Fécamp.)[3]

Comme la célébration de l'Office comptait parmi les principales obligations des moines, il y avait dans tous les monastères des scholæ plus ou moins développées. Partout on tâchait d'avoir de beaux Offices, et le maître de chant du monastère tenait beaucoup à ce que les productions de ses chantres fussent toujours conformes aux règles de l'art musical. Le chant d'église et la théorie de la musique faisaient partie du programme officiel des matières d'enseignement scolaire; l'Arithmétique, la Géométrie, l'Astronomie et la Musique formaient le *Quadrivium*. Les monastères et les églises séculières se glorifiaient d'un superbe chœur d'enfants à qui on faisait surtout dire les chants richement développés des Répons et des Alleluja. Il n'était pas rare que les psaumes fussent chantés au monastère par cent voix moines et enfants.[4] Quant au *Cantor*, il devint,comme en Italie et en Angleterre, un personnage important dont les droits et les

S. Martin : les ant. de Matines étant trop courtes pour la nuit hivernale, on commença par répéter l'ant. après chaque verset des psaumes. Ceci dura beaucoup trop longtemps, et à la prière des moines Odon composa des ant. plus longues. Le dialogue de Musica (Gerb. *Script.* II) est sans doute authentique.

[1] Sur cette école de la cathédrale de Chartres nous avons à présent un travail modèle de Clerval : L'ancienne Maîtrise de N.-D. de Chartres. Paris 1899.

[2] Lebœuf, Traité hist. et prat. p. 24.

[3] On l'appelle : « Psalmorum concentus distinguens dulcissimo melodimate ». Gerb. *de cantu* II, 30.

[4] Angilbert, le grand ami de Charlemagne, organisa pour le monastère de S. Riquier une école et un pensionnat pour 100 enfants partagés en trois divisions pour soutenir la psalmodie des moines, en sorte qu'il y avait toujours 100 moines et 34 enfants chantant ensemble au chœur. *Monum. Germ. Script.* XV, 178.

devoirs sont longuement détaillés dans les constitutions monastiques et autres.[1] Cet emploi devint bientôt honorifique sous le nom de *Archicantor*. Dès lors on n'en exigea plus des connaissances musicales éminentes; souvent cette dignité était un prélude à celle d'Abbé ou d'Evêque. Aurélien de Réomé dédie son écrit à l'archichantre Bernard qu'il appelle son futur archevêque. A Metz on conserva la dénomination romaine de *Primicerius*. Lui aussi devint à la longue un haut dignitaire ecclésiastique; dans un privilège accordé à l'Eglise de Metz il figure avant le doyen et le chorévêque.[2] Ce dernier paraît avoir exercé dans les églises séculières les mêmes fonctions, en partie du moins, que l'*Armarius* dans les monastères. Il est déjà mentionné dans les capitulaires de Charlemagne. Les décrets du concile de Cologne en 1260 l'appellent chef des chantres; dans les églises de Trèves également c'était un personnage important.[3] Il avait la surveillance de tout l'Office. Au pays des Francs, toutefois, l'*Armarius* suppléait aussi l'Abbé dans le monastère; d'après un Ordo de Cluny du 11e siècle, il n'avait pas seulement à imposer les chants que l'Abbé devait entonner, mais encore il disait les antiennes et les répons en l'absence de l'Abbé. Comme le chorévêque dans les églises cathédrales, il avait à surveiller la célébration de tout le service divin dans les églises monastiques; et, en cette qualité il était le chef immédiat du maître de musique chargé de la partie technique du chant liturgique.[4]

Dans les monastères de femmes l'ordonnance du service divin était analogue : la paraphoniste, appelée *Cantorissa* ou *Cantrix*, surveillait le bon ordre dans la célébration des Offices et enseignait aux moniales la lecture et le chant.[5]

Le soin qu'on prenait des belles cérémonies explique que çà et là on perdit de vue la sévère simplicité monastique, préoccupé qu'on était d'obtenir des chants exécutés selon les règles de l'art; parfois on donnait à ces choses extérieures une importance qui n'était plus conforme aux observances monastiques. Ainsi les Cisterciens reprochèrent plus

[1] Gerbert, *de cantu* I, 303 seq.
[2] Ibid. 306. — [3] Gerb. *de cantu* I, 298. — [4] Ib. 309.
[5] Ducange, *Gloss.* au mot Cantrix.

tard à ceux de Cluny leur habitude de relever encore la souplesse et la beauté de la voix par des moyens artistiques, trouvant aussi maintes mélodies des nouveaux Offices de Cluny lascives et contraires à la règle.[1] Ces appréciations s'expliquent par la tendance des Cisterciens à remettre en honneur la primitive sévérité monastique. Certains monastères tenaient tellement à la belle exécution des chants prescrits, qu'ils refusaient les novices qui ne connaissaient pas le chant d'église; p. ex. l'Abbé Pierre d'Andern.[2]

Les 9e, 10e et 11e siècles furent la période florissante de la liturgie et du chant. Les églises rivalisaient de splendeur et de magnificence dans leurs Offices, et le peuple fidèle se portait en foule aux assemblées liturgiques. Les souverains temporels eux-mêmes ne dédaignaient pas d'y assister et de s'intéresser vivement à tout ce qui touchait la liturgie. La tradition qui fait de Charlemagne l'auteur du texte et de la mélodie de l'hymne *Veni creator Spiritus*, n'est pas digne de foi;[3] pas davantage celle qui attribue à Charles-le-Chauve un Office en l'honneur du S. Suaire. Le roi Robert († 1031) était un amateur enthousiaste de liturgie; il assistait aux heures canoniales aussi souvent qu'il n'en était pas empêché par des affaires urgentes. Il passe pour avoir composé des chants liturgiques les plus divers, des hymnes, des antiennes, des répons. Les plus célèbres étaient son ℟. *Cornelius centurio* en l'honneur de S. Pierre,[4] le ℟. *Judæa et Jerusalem*[5] chanté jadis aux premières Vêpres de Noël, et surtout le ℟. *O constantia Martyrum*.[6] On lui attribua

[1] Gerb. ib. 318. — [2] Ib. 284.

[3] Cette mélodie se trouve tout d'abord affectée à l'hymne pascale *Hic est dies verus dei* et fut seulement plus tard tranférée à l'hymne de la Pentecôte. Elle se trouve avec les deux textes dans des manuscrits plus récents, p. ex. Cod. B. V, 23, de la Bibl. municip. de Bâle (15e siècle.)

[4] Publié dans le Processionale monasticum de Solesmes, p. 125. On rapporte que Robert l'aurait apporté en offrande à Rome, le jour de la S. Pierre, et que le Pape Sylvestre, son ancien maître, en aurait ensuite prescrit l'usage. Cf. Bäumer, *Hist. de Brév.* p. 290.

[5] Processionale monasticum, Solesmes, p. 25.

[6] Process. mon. p. 195. Pareillement les ℟℟ *Solem justitiæ* (Process. mon. 185), *Stirps Jesse* (ib. 186), *Ad nutum domini* (ib. 187) en l'honneur de la T. S. Vierge. Chacun comporte trois hexamètres.

même[1] la prose *Veni sancte Spiritus* qui est vraisemblablement l'œuvre du Pape Innocent III, et de même celle de Notker : *Sancti Spiritus adsit nobis gratia.* Plus tard (sous Louis IV) le comte Foulques d'Anjou se distingua par son enthousiasme pour la liturgie; il avait coutume de chanter l'Office avec les clercs en habit de chœur et doit avoir composé 12 répons en l'honneur de S. Pierre.

CHAPITRE TREIZIÈME.

Les Séquences.

Parmi les nombreux monastères qui florissaient au pays franc ou allemand et rivalisaient de zèle à cultiver le chant romain, celui de S. Gall mérite d'être étudié plus en détail que les autres, parce qu'il fut le point de départ de formes nouvelles du chant liturgique.[2]

Ekkehard IV, historien du monastère, rapporte qu'en 790 le Pape Adrien, à la demande expresse de Charlemagne, lui envoya Pierre et Romain, deux chantres de l'école grégorienne de Rome, portant l'un et l'autre une copie de l'Antiphonaire authentique. Romain, tombé malade en traversant les Alpes, dut s'arrêter à S. Gall, tandis que Pierre continuait sa route vers Metz. Avec la permission de l'empereur, Romain resta chez les moines hospitaliers, les instruisant du chant de Rome. Il y fonda une école sur le modèle de la romaine, et l'Antiphonaire apporté par lui fut vénéré à l'égal de l'authentique qui était conservé à côté de l'autel de S. Pierre comme un trésor du plus haut prix auquel on recourait toutes les fois qu'il était nécessaire.[3]

Il est indubitable que le monastère de S. Gall, tout comme les autres églises et monastères de rite romano-grégorien, tenait son chant de Rome, sauf que son Office était le mo-

[1] Lebœuf, *Traité hist. et prat.* p. 17.

[2] V. l'ouvrage du P. Schubiger : *l'Ecole de chant de S. Gall*, Einsiedeln et Paris 1858, travail de haute importance pour son temps, puis la Paléogr. mus. I, 57-70.

[3] Ekkehard IV, *casus S. Galli*, cap. 47, éd. Mayer de Knonaco, p. 170.

nastique. De même que les plus anciens manuscrits des chants de la Messe, ceux de S. Gall révèlent clairement leur origine romaine par leur arrangement et leurs fêtes. Par contre, on ne saurait ajouter foi à tous les détails du récit d'Ekkehard sur la transmission *directe* du chant romain et la fondation de l'école sangallienne par Rome même. En cela il pourrait avoir suivi une tradition qui a obscurci la vérité au profit de la gloire du monastère.[1] Du moins l'anonyme de S. Gall, *de 150 ans plus ancien*, qui rédigea la biographie de Charlemagne,[2] raconte la chose tout autrement. Lorsque Charlemagne remarqua que les chantres envoyés de Rome ne répondaient pas aux espérances fondées sur eux, il en envoya deux de sa chapelle à Rome pour y être perfectionnés. A leur retour l'un resta auprès de l'empereur, l'autre fut envoyé à Metz. Le premier nommé Pierre, alla plus tard à S. Gall par ordre de l'empereur, pour y enseigner le chant romain d'après un Antiphonaire authentique. On voit qu'ici le second chantre n'est pas nommé du tout, et qu'à l'encontre d'Ekkehard la fondation de l'école sangallienne remonte à un chantre franc nommé Pierre. Cette relation est, en tout cas, plus digne de créance que celle d'Ekkehard; ainsi, le chantre Pierre pourrait, malgré son nom suspect[3], être néanmoins un personnage historique. Son collègue Romain, par contre, ne saurait être mis sur la même ligne; il est cité trop tard. Quant à l'école même de S. Gall, elle pourrait être plutôt fille de celle de Metz, où depuis Chrodegand le chant romain était cultivé et florissant; du moment par conséquent que l'école sangallienne ne remonte pas à une origine directement romaine, elle n'en saurait avoir d'autre que celle de Metz. Il ne s'ensuit pas forcément que la fille ait en toutes choses adopté la tradition de la mère; on peut remar-

[1] Tous les érudits sont d'accord pour n'accepter qu'avec beaucoup de défiance les autres données d'Ekkehard; v. p. ex. Wattenbach, *sources histor. allem.* p. 365.

[2] Monach. St. Gall. *de Carolo Magno* I, 10. Migne, Patr. lat. 98.

[3] Meyer de Knonau l. c. déclare fictifs les noms de Pierre et Romain comme faciles à imaginer pour appuyer la tradition du chant de S. Gall reçu directement de Rome. Bäumer, Hist. du Brév. 239, est du même avis.

quer plutôt que diverses influences se firent sentir dans les destinées musicales du monastère de S. Gall. Du reste plus nombreuse que partout ailleurs fut la foule des artistes distingués qui eurent part à sa gloire.

En première ligne Ekkehard nomme *Marcellus*,[1] qui florissait vers l'an 860. Dans sa personne nous trouvons représentés les deux pays qui eurent la primeur du chant romain, les îles du nord-ouest européen et l'empire franco-allemand. Irlandais de naissance, il avait séjourné à Rome et avait pu fortifier ses connaissances musicales à la source même du chant grégorien. Puis il avait, avec son oncle Marcus, porté ses pas vers S. Gall où il trouva un champ d'action si conforme à ses goûts qu'il y resta. Ce n'est pas un fait sans importance, que le plus ancien artiste sangallien fût d'origine irlandaise. Ce qui prouve, surtout, l'excellence de la culture musicale anglo-irlandaise quand on observe la pratique des monastères allemands en voie de formation, c'est l'indéniable ressemblance de la notation anglaise avec celle des plus anciens manuscrits de plain-chant d'Allemanie. Les plus anciens *codices* sangalliens ont une forme de neumes aussi gracieuse, arrondie, délicate que les sangalliens; bien plus, un des plus anciens manuscrits d'origine franco-allemande, l'autographe du Tonarium de Réginon de Prüm conservé à la bibliothèque municipale de Leipzig, est tout entier en neumes anglo-irlandais. Les moines des pays insulaires qui christianisèrent l'Allemanie, n'enseignèrent sans doute, dans les monastères fondés par eux, que la liturgie et le chant qu'ils connaissaient. En ces matières, le monastère de S. Gall, lui aussi, est en étroite relation avec les Eglises anglaise et irlandaise.

A côté de Marcel nous trouvons un maître du nom d'*Ison*, lui aussi esprit très cultivé; il mourut en 871 après une longue et laborieuse carrière. Parmi leurs élèves on cite Hartmann, Waltram et Salomon; mais tous pâlissent devant le brillant trio Notker, Tutilo et Ratpert.

Notker, surnommé Balbulus, le bègue, était de famille noble et vint à St-Gall vers 840; il y mourut en 912 chargé

[1] Ekkehard *casus*, cap. 33.

d'années et universellement honoré. Il est considéré comme le créateur de la *Séquence*. Lui-même nous raconte cette origine dans un écrit qu'il a remis, avec le recueil de ses séquences, à un ami du monastère sangallien, Luitwart de Verceil, chancelier de Louis-le-Gros.[1] Il est question de *longissimæ melodiæ* offrant à la mémoire des difficultés presque insurmontables. Adolescent il avait déjà réfléchi au moyen de les vaincre et d'y joindre des paroles. Il fut confirmé dans son dessein par l'Antiphonaire d'un moine réfugié à St-Gall (vers 860) après la destruction de son monastère Jumièges, (près Rouen) par les Normands. Dans ce livre « aliqui versus ad sequentias erant modulati »;[2] quelques-unes étaient donc, dans l'Antiphonaire de Jumièges, munies de paroles. Mais elles ne plurent pas à Notker parce qu'elles étaient remplies de fautes. C'est alors qu'il se mit à l'ouvrage et plaça des paroles sous d'autres jubilations, ce qui donna lieu aux séquences *Laudes deo concinat orbis* et *Coluber Adæ deceptor*. Son maître Ison lui fit toutefois remarquer qu'il valait mieux se contenter d'une note par syllabe. Marcel aussi, son autre maître, y prit goût et les fit aussitôt chanter par les enfants. Les autres moines ayant applaudi à ces débuts, il continua son travail et réalisa ainsi toute la collection.

Cette relation mérite la créance dont elle a joui jusqu'à présent; mais elle est incomplète. Ce qui est vrai, c'est que les manuscrits du Séquentiaire de Notker contiennent beaucoup de jubilations alléluiatiques parmi les mélodies transformées en séquences. Mais il est important de constater que la plupart d'entre elles sont beaucoup plus étendues que les jubili d'alleluia dans les livres de chant de la Messe, même dans les sangalliens; un grand nombre n'ont de commun que le nom ou les premières notes avec celles de l'Antipho-

[1] Cf. p. ex. Cod. 381 de St-Gall; cod. 121 d'Einsiedeln etc. reproduit par Gerbert, *de Cantu*, I, 412, note.

[2] Les jubili étaient également appelés *neumæ*. Ainsi Ekkehard lui-même dit : « Jubilus, i. e. neuma, quem quidam in organis jubilant. » De même le cardinal Hugues dans son *Explic. miss.* : « Alleluia repetitur cum neuma... Significatur autem per sequentias idem ac per neuma. »

naire de la Messe.[1] Cependant l'épithète « Longissimæ » convient fort à ces jubilations que les manuscrits nous présentent jointes au texte des séquences. D'après cela il est clair que Notker n'a pas tiré des seuls jubili alléluiatiques de la Messe, les matériaux de ses séquences. Le fait est que les manuscrits des séquences ont d'autres mélodies n'existant dans aucun livre de Messe : des chants appelés Frigdola, Græca, Hypodiaconissa; parfois ces noms sont écrits en lettres grecques. D'autres noms latins pourraient bien être traduits du grec, comme Virgo plorans, Puella turbata; d'autres encore portent la dénomination Organa, Nostra tuba, Symphonia, se rapportant à la musique instrumentale. Les noms de Metensis maior et minor revèlent une origine messine, ce qui ne serait pas surprenant si l'école sangallienne tirait son origine de Metz; d'ailleurs, Notker est resté en relations avec cette Eglise : il a dédié à l'archevêque messin Ruodbert 4 hymnes à S. Etienne[2]; une autre nommée Romana est ordinairement attribuée au chantre Romain. En général ces *melodiæ longissimæ* portent dans les manuscrits les noms de jubilations alléluiatiques; elles sont au nombre de 23.

Il est indubitable que des mélodies grecques, byzantines se trouvent parmi les modèles des séquences notkériennes; car nous savons par ailleurs que le monastère de St-Gall n'échappa point au contact des Byzantins. Dans les livres Sangalliens, p. ex. cod. 388, cod. 390 et 391 etc... se trouvent les termes de *Nonnannoeane*, *Noneagis*[3] et d'autres noms grecs désignant les tonalités. Un des plus anciens écrits sur la musique d'orgue, un traité de mensura fistularum organicarum[4] est probablement l'œuvre de Notker

[1] Cf. Cod. 376, 378, 371, 380, 380, 381, 382 de S.-Gall; cod. 121 d'Einsiedeln. Ces dernières séquences ont été pour cette raison spécialement et minutieusement examinées de ma part.

[2] Schubiger, *Ecole de chant*, p. 55.

[3] Raymond Schlecht est le premier qui ait remis en lumière ces noms déjà incompris des théoriciens du moyen âge, à savoir dans les suppléments en plain-chant de la Cäcilia de Trèves (1876).

[4] Gerbert *Scriptores* II.

Labeo, un sangallien vivant vers l'an 1000. Et ceux qui ont fait connaître l'orgue au pays franc et allemand, ce sont les musiciens envoyés à la cour franque sous Pépin et Charlemagne. Ils ont sûrement donné l'impulsion aux nombreuses innovations qui ont occupé les musiciens à partir du 9e siècle; ils sont les auteurs de l'Organum, comme aussi des séquences et des tropes. Le nom même de séquence provient des Byzantins, car il n'est que la traduction du grec ἀκολουθία, un terme artistique des musiciens grecs de la période moyenne [1]. Le nom de tropes commençant à paraître dans le même temps est encore une preuve que la dénomination latine est tirée du grec. Les séquences sont les *longissimæ melodiæ* en même temps que la nouvelle forme liturgique de chant qui en est issue.

La collection des *longissimæ melodiæ* qui a mis Notker sur la voie des séquences existe encore, transcrite en neumes latins, dans le cod. 484 de St-Gall. Entre autres choses il s'y trouve un certain nombre de jubili alléluiatiques très développés sur les seules voyelles du mot allelúia. C'est donc un *Alleluiarium*[2]. Le manuscrit porte tous les signes d'une origine étrangère. Les mélodies sont écrites de bas en haut, en sorte qu'il faut lire en remontant de la dernière ligne à gauche. Les divisions en sont marquées par un F séparant les périodes composées de signes neumatiques variés.[3] Il est à remarquer que, sauf la première et la dernière, presque chaque période est répétée. En collationnant les plus anciens manuscrits de séquences à S. Gall et à Einsiedeln, on constate qu'ils procèdent du cod. 484; les mêmes mé-

[1] Cf. Christ, *Rapports des séances de l'Acad. des sciences de Munich* 1870, II, p. 89. Quant à l'explication donnée par Michel Prétorius (*Syntagma musicum* I, 46) rapportant le nom de séquence à l'en-tête de l'Evangile qui suit (Sequentia S. Evangelii), il est inutile de s'en occuper.

[2] Cf. ci-dessus p. 97.

[3] Depuis Schubiger on a coutume d'interpréter cet F comme indication de *finis;* c'est à tort. Nous avons là un signe tonal grec fondé sur une pratique de la musique grecque pas encore entièrement éclaircie jusqu'à présent; des indications analogues se trouvent, chose importante à noter ici, dans le papyrus de l'archiduc Rénier décrit en 1892 par Wessely et renfermant un fragment de la tragédie Oreste d'Eurypide. Cf. Carolus Janus, *Musici scriptores græci* 427 seq.

lodies sont dans celui-là avec paroles, dans celui-ci sans texte.

Une particularité des plus anciens livres des séquences de Notker, c'est que la mélodie alléluiatique servant de modèle est écrite en marge à côté de chacun des vers, en sorte que le nombre des notes indiquées par les neumes correspond exactement à celui des syllabes du vers en question; la mélodie alléluiatique en marge doit se résoudre dans le chant de la séquence de telle façon que chaque syllabe du texte soit affectée d'une note. Parfois aussi les syllabes des vers séquentiaires sont munies de leurs signes respectifs; en ce cas la mélodie est notée deux fois, d'abord en marge par groupes mélodiques, ensuite au-dessus du texte avec signes de chant partagés.[1] Les hymnaires byzantins portent des notations du même genre; dans plusieurs, le texte de l'hymne est précédé d'une brève indication mélodique pour le chant, dans d'autres ce dernier est entièrement séparé.[2]

Comme facture, les séquences notkériennes se partagent en deux groupes : les unes ont une certaine analogie avec les hymnes latines à cause de leur division par strophes, les autres se font remarquer par l'absence de toute symétrie dans les parties. La plupart des séquences appartiennent au premier groupe et sont reconnaissables déjà par leur étendue; du second nous n'avons relativement que peu de pièces, et elles sont d'une brièveté surprenante. Quelques exemples de l'un et l'autre type feront voir clairement la différence; je les emprunte au cod. 121 d'Einsiedeln. (10e siècle) renfermant le Liber hymnorum de Notker.

Le type A

sera représenté par quatre séquences : la première (p. 508 du cod. 121) est calquée sur l'Alleluia ℣. *Lætatus sum* du 2e Dim. de l'Avent, dont elle n'emprunte toutefois que les notes initiales. Les strophes correspondantes sont en regard les unes des autres et reconnaissables à des signes numériques

[1] Cf. cod. 121 d'Einsiedeln, p. 578, Séquence *Ecce solemnis diei.*

[2] Dom Pitra, *Analecta sacra* I, 202, 218, 273, etc. De même ses *Prolegomena*, p. 54.

comme 2, 2ª etc. Les chiffres à la fin des vers indiquent le nombre de syllabes.[1]

In dedicatione ecclesiæ.

Lætatus sum.

1. Psallat ecclesia mater illibata 12
et virgo sine ruga honorem 10
hujus ecclesiæ 6

2. Hæc domus aulæ cœlestis 8
probatur particeps, 6

3. Et lumine continuo æmulans 11
civitatem sine tenebris 9

4. Quam dextra protegat dei 8

5. Hic novam prolem gratia parturit[2] 11
fœcunda spiritu sancto 8

6. Fugiunt universa 7
corpori nocua 6

2ª. In laude regis cœlorum 8
et ceremoniis 6

3ª. Et corpora in gremio confovens 11
animarum, quæ in cœlo vivunt 9

4ª. Ad laudes ipsius dici. 8

5ª. Angeli cives visitant hic suos 11
et corpus sumitur JESU, 8

6ª. Pereunt peccatricis 7
animæ crimina 6

[1] Pour l'intelligence de la facture des séquences il est de grande importance *de respecter* la division en vers et parties de vers si strictement observée dans les plus anciens manuscrits. Quand les copistes ont agi autrement, c'était toujours quand le vers était trop long pour trouver place sur une seule ligne; le neume marginal, toujours le même pour le groupe de vers correspondant, indique alors de façon indubitable la division *exacte*. Jusqu'à présent on n'a pas assez pris garde à ces choses, ou bien on s'est laissé tromper par des manuscrits, très récents, comme celui de Brander (cod. 546 de St.-Gall du 16ᵉ siècle) préféré par Schubiger et par d'autres après lui. Comme dans l'hymnodie grecque il n'est pas rare que trois syllabes sans notes se trouvent entre deux levés, on peut admettre la même chose pour les séquences; aussi je n'ai adopté, dans les tableaux suivants, d'accents secondaires qu'à la fin des vers, car une conclusion avec deux syllabes sans notes est inadmissible.

[2] Le manuscrit termine la ligne par gratia parce que la place est remplie; mais par la comparaison avec la strophe parrallèle on voit que *parturit* doit encore rentrer dans cette même ligne, d'autant plus que le copiste a mis un point après ce dernier mot.

7. Hic vox lætitiæ personat 9
7ª. Hic pax et gaudia redundant 9

8. Hac domo trinitatis laus 8
et gloria semper resultant 9

La séquence suivante (Cod. 121, p. 442) est calquée sur la mélodie *Romana :*

In Nativ. S. Joannis Evangelistæ.

Romana.

1. Johannes JESU Christo 7
multum dilecte virgo 7

2. Tu eius amore carnalem 9
3. Tu leve coniugis pectus 8
respuisti messiam secutus 10
4. Tuque in terra positus gloriam 11
conspexisti filii dei 9
5. Te Christus in cruce triumphans 9
matri suæ dedit custodem 9
6. Tu te carcere flagrisque 8
fractus testimonio 7
pro Christi es gravisus 7
7. Tibi summus tacitum 7
cæteris verbum suum 7
pater revelat 5

2ª. In navi parentem liquisti 9
3ª. Ut eius pectoris sacra 8
meruisses fluenta potare 10
4ª Quæ solum sanctis in vita creditur 11
contuenda esse perenni 9
5ª. Ut virgo virginem servares 9
atque curam suppeditares 9

6ª. Idem mortuos suscitas 8
inque Jesu nómine 7
venenum forte vincis 7
7ª. Tu nos omnes precibus 7
sedulis apud deum 7
semper commenda 5

8. Johannes Christi care. 7

La séquence suivante, toujours la première dans les codices du Libri hymnorum de Notker, est composée sur le ℣. alléluiatique *Dies sanctificatus* de Noël (cod. 121, p. 437.)

In Nativitate Domini.

Dies sanctificatus.

1. Natus ante sæcula 7
dei filius 5
invisibilis, interminus. 9

2. Per quem dies et horæ labant, 9
et se iterum reciprocant. 9

3. Hic corpus assumpserat 7
fragile sine labe 7
originalis criminis 8
de carne mariæ virginis, 9
quo primi parentis culpam 8
evaeque lasciviam tergeret. 10

4. Nec nox vacat novi sideris 9
luce, quod magorum oculos 9
terruit scios. 5

5. Gaude dei genitrix 7
quam circumstant obstetricum 8
vice concinentes 6
angeli gloriam dei. 8

6. Et quorum participem te 8
fore dignatus es Jesu 8
dignanter eorum 6
suscipe preces 5

1ª. Per quem fit machina 6
cœli ac terræ, 5
maris ac in his degentium. 9

2ª. Quem angeli in arce poli 9
voce consona semper canunt. 9

3ª. Hoc præsens diecula 7
loquitur perlucida 7
adaucta longitudine 8
quod sol verus radio sui 9
luminis vetustas mundi 8
depulerit genitus tenebras. 10

4ª. Nec gregum magistris defuit 9
lumen, quos perstrinxit claritas 9
militum dei. 5

5ª. Christe patris unice 7
qui humana nostri causa 8
formam assumpsisti 6
refove supplices tuos. 8

6ª. Et ipsos divinitatis 8
tuæ participes deus 8
facere digneris 6
unice dei. 5

In Ascensione Domini.

Dominus in Syna.

(Cod. Einsiedeln 121, p. 576.)

1. Christus hunc diem jocundum 8
cunctis concedat esse christianis 11
amatoribus suis. 7

2. Christe Jesu, fili dei
mediator 12
naturæ nostræ ac divinæ. 9
3. Terras deus visitasti 8
ætérnus æterna 6
novus homo transvolans 7
4. Tu hodie terrestribus
rem novam et dulcem 14
dedisti domine 6
Sperandi cœlestia 7
5. Quanta gaudia tuos 7
replent apostolos. 6
6. Quem hilares in cœlis
tibi 9
occurrunt novi ordines. 8

2ª. Officiis te angeli atque nubes 12
stipant ad patrem reversurum. 9
3ª. Sed quid mirum? cum lactanti 8
adhuc stella tibi 6
serviret et angeli. 7
4ª. Te hominem non fictum levando 10
Super Sidereas 6
métus regum domine 7
5ª. Quis dedisti cernere 7
te cœlos pergere. 7
6ª. In humeris portanti
diu 9
dispersum a lupis gregem unum 8

7. Quem Christe, bone pastor,
tu dignare custodire,

Type B

Nous avons déjà fait remarquer que les séquences notkériennes de ce type sont peu nombreuses; elles ne dépassent pas la demi-douzaine; en voici quelques-unes.

Dom. II post Pascha (p.480.)
In te domine speravi.
1. Laus tibi sit, o fidelis
deus. 10

Dom. III. post Pascha (p.481).
Qui timent
1. En regnator cœlestium
et terrenorum 13

2. Qui nunquam confundis in te	8	2. Victor fortis infernalium regnorum	12
confidentes, sed eos	7		
magis glorificas.	6		
3. Tu propugnaculum adversus hostiles	12	3. In sede sibimet digna sedens	10
incursatus et insidias.	9	rector angelorum.	6
4. Pastor noster, disruptor laquei,	10	4. Humanos labores indulgens miseratur	13
		eorum qui timent	6
		potestatis ipsius natum.	
5. Tu conservas, qui timent te	7	5. Idcirco mundus omnis plaudat	9
valde magna dulcedine,	8	iubilet, canat exsultans	8
		cunctorum sanctorum	
deus indulgens.	5	rectori.	9

Les deux sequences sont l'une et l'autre composées de cinq strophes, d'autres en embrassent un peu plus, comme les suivantes :

Dom. IV. post Pascha (pag. 482). — *Exsultate deo.*

1. Læta mente canamus deo nostro.	11
2. Qui defectam peccatis	7
semper novat ecclesiam.	8
3. Et eam pallidulam	7
de radio veri solis illuminat.	12
4. Et terræ de Mesraim	7
eduxit fornacibus ignitis.	10
5. Quique in omni tribulatione	11
eam exaudit.	5
6. Insuper cœlesti nutrit pane	10
et cultum docet suum.	7
7. Quin de petra melle dulci	8
eam adimplet.	5

Toutes les séquences notkériennes ont cela de commun qu'elles présentent plusieurs divisions composées chacune d'un ou de plusieurs vers ; pour nous conformer à la rédaction par des majuscules. La forme A est de facture plus

régulière que l'autre. Elle offre un nombre pareil de syllabes et surtout une mélodie semblable dont les parties se correspondent deux à deux; il en résulte des strophes à un ou plusieurs vers. Il se présente parfois des exceptions; ainsi dans la séquence *Christus hunc diem* nous trouvons deux vers correspondants de 14 et de 10 syllabes, ailleurs un de 8 et un de 10 (Strophe 4, 4ª 6, 6ª). En ce cas naturellement l'extension mélodique elle aussi est différente.[2] Nous voyons encore par cette même séquence (2, 3, 2ª et 3ª) que les strophes parallèles ne suivent pas toujours immédiatement, mais sont parfois séparées par d'autres; deux paires de strophes sont entremêlées. Presque toujours la strophe initiale et la finale sont indépendantes des autres et n'entrent pour rien dans la symétrie de l'ensemble, comme aussi elles sont plus ou moins longues et portent une mélodie spéciale. Celles du second type sont également divisées par strophes, mais sans parallèles, ni quant à l'étendue, ni quant au nombre de syllabes des vers, ni quant à la mélodie; nous sommes là en présence d'une facture poétique extérieurement peu différente de la prose.

Ce qui est significatif, c'est que les strophes ne sont jamais semblables que deux à deux pour l'étendue, le nombre de de vers et la mélodie, ce qui d'ailleurs différencie les séquences d'avec les hymnes; de là vient l'alternance des paires de strophes plus longues et plus courtes. De même les vers de la même strophe ne sont pas d'égale longueur. Mais c'est surtout l'absence de toute prosodie et quantité dans les séquences qui marque leur différence d'avec les hymnes. C'est de la *poésie rythmique* nettement marquée. Elle n'a aucun égard à la longueur ou à la brièveté des syllabes, car il n'est pas rare que même dans les vers correspondants des strophes parallèles, on trouve au même endroit tantôt une syllabe brève, tantôt une longue.

---

[1] Durand de Mende fait remarquer cette particularité de la facture des séquences contrastant avec celle des autres chants de la Messe : « versus sequentiarum bini et bini sub eodem cantu canuntur, quod contingit, quia ut plurimum bini et bini par rithmos sub paribus syllabis componuntur. » Gerbert *de cantu* I, 403, note a.

[2] Cf. la mélodie dans Schubiger, l. c. exemple 21; le cod. 121 d'Einsiedeln y est absolument conforme.

Cette facture particulière est une conséquence de celle des mélodies alléluiatiques sur lesquelles on a calqué les séquences. Chaque groupe mélodique forma un vers plus ou moins long suivant l'étendue variable des groupes; une répétition de ceux-ci donnait naturellement un vers parallèle; s'il n'y avait pas de répétition, la forme poétique prenait l'allure libre du second type de séquences.

Nous croyons superflu de faire observer de nouveau que les séquences notkériennes n'ont aucun rapport avec la poésie des hymnes telle qu'elle s'est perfectionnée dans l'Eglise latine depuis S. Ambroise. Celle-ci, ne présente pas une seule forme qui ait pu servir de modèle à celles là. Elles ne sauraient avoir grandi en terre latine; elles ne sont autre chose que de la *poésie hymnique byzantine* transplantée. Si c'est vraisemblable d'après ce qui précède, cela devient évident quand on compare la séquence notkérienne avec les hymnes grecques éditées par Dom Pitra[1]. La facture de l'ensemble et des détails est d'une ressemblance indéniable. Ce n'est donc pas seulement dans la mélodie, mais encore dans le texte que les séquences se révèlent comme une des dernières et des plus importantes influences du chant d'église médio-grec sur celui de l'Eglise latine; c'est ce qui fait leur importance pour la musicologie.

Peut-être même le nom de Romanus, qui surgit depuis le 10e siècle dans la tradition sangallienne postérieure, n'est au fond autre chose que la personnification de l'influence byzantine à St-Gall, car le principal poète de seconde période florissante de l'hymnodie grecque est un « Romanus ». Quand, à S.-Gall, on se mit à oublier le véritable cours des événements et à faire remonter directement à Rome la fondation de l'école de chant, il était naturel d'appuyer la légende naissante sur ce nom datant confusément de la fin du 8e siècle; il est même possible que telle fût la cause occasionnelle directe. Ceci

[1] Pitra, Analecta l. c. Au surplus, un savant Allemand le Dr. Winterfeld vient de prouver par un exemple concluant non seulement la connaissance qu'on avait à S. Gall, des hymnes grecs du moyen âge, mais encore l'usage qu'on en faisait par des traductions en langue latine (v. Zeitschrift für deutsches Altertum, *Berlin 1903*, p. 81). La lettre du Notker Balbulus à Lantpert révèle la présence de moines bysantins à S. Gall : *salutant te hellinici fratres.*

admis, il faut reconnaître dans la mélodie alléluiatique appelée « Romana » et servant de thème aux séquences, une création byzantine.

La facture des séquences nous indique la manière de les chanter. Ou bien ce sont deux chœurs alternant dans des strophes parallèles, ou bien l'ensemble chante la séquence du commencement à la fin. La première manière convenait au type A, l'autre au type B. Ce sont ces dernières que vise Durand de Mende quand il dit : « la séquence est chantée par l'ensemble du chœur, pour symboliser l'union dans la charité »[1]. Pareillement, on chantait en chœur la strophe initiale et la finale des séquences de la première forme qui étaient plus développées et où il est souvent question du chant d'ensemble; mais les strophes parallèles se chantaient alternativement. Les voix claires des enfants qu'on y employait, alternées ou unies avec celles des hommes, donnait au chant beaucoup d'éclat et de fraîcheur.[2]

Dans ces mélodies on remarque la préférence pour le déploiement de magnifiques sonorités, des mouvements mélodiques assez hardis, de fréquentes liaisons d'intervalles écartés et une échelle de sons très étendue, conséquence naturelle de l'emploi des enfants; sous ce rapport précisément les séquences atteignent souvent une hauteur inaccessible aux voix d'hommes. Toutes ces choses sont absolument étrangères aux anciens chants liturgiques de l'Eglise latine, surtout aux chants du chœur; ceux-ci s'écoulent plutôt en flots mélodiques dessinant des belles lignes tranquilles sans prétentions musicales; ils dédaignent complètement tout éclat extérieur et se contentent de redire les paroles liturgiques avec les sentiments de ferveur et de dévotion qu'elles excitent dans l'âme d'un pieux chrétien. C'est au point qu'on pourrait les chanter pour soi seul sans le moindre auditeur; elles n'y perdent rien de leur beauté expressive. Il en est tout autrement des séquences : pour qu'elles atteignent leur but, il faut qu'elles retentissent dans une église remplie de fidèles; tel un héraut proclamant d'une

[1] Rationale IV, 22.
[2] Cf. à ce sujet Bartsch, *Sequenzen*, 19 seq.

voix forte et vibrante les vérités chrétiennes en face du peuple assemblé.

La mélodie syllabique, par laquelle la séquence contraste dès l'origine avec les chants antiphoniques et responsoriaux de la Messe, a dû faire une impression particulière. Notker ne s'est écarté de cette règle que très exceptionnellement pour donner deux notes à une syllabe.[1] Il ne saurait y avoir de doute sur la provenance de cette sentence d'Ison : « singuli motus cantilenæ singulas syllabas debent habere »; elle vient de l'hymnodie *byzantine*. Comme les plus anciennes séquences mentionnent souvent l'organum, dont les Francs et les Allemands doivent la connaissance également aux Byzantins, il est permis de croire que dès le début les séquences furent accompagnées par l'orgue. Mais il en résultait forcément une exécution lente, comme d'ailleurs les plus anciens auteurs, en parlant de l'Organum, en font remarquer la *morositas* d'exécution. Le fait est que la facture syllabique du chant y convenait parfaitement, si même elle n'en était pas le résultat direct. Mais précisément par cette union particulière des paroles et de la musique les séquences se rapprochèrent des habitudes du chant populaire; c'est pourquoi elles firent sensation et se répandirent dans tous les pays. A ce point de vue les séquences furent une sorte de *réaction du chant populaire contre l'art sublime de l'Eglise;* c'est ce qui donne d'autant plus d'importance à cette période du développement musical médiéval dont elles marquèrent le début.

De tous les compositeurs du moyen âge Notker est le premier sur lequel nous possédons un peu plus que des connaissances générales. Son portrait tracé par Ekkehard, l'historien du monastère sangallien, est fort attrayant. Malgré son infirmité — il était bègue — c'était un homme éminemment cultivé, doué d'une remarquable facilité pour le travail artistique. Beaucoup de ses poésies et de ses chants sont dûs à des occasions extérieures fortuites. Considérant

[1] Les exemples en sont d'autaut plus rares qu'on consulte des manuscrits plus anciens. Ainsi le cod. 121 d'Einsiedeln porte à la page 578 seq. la séquence *Ecce solemnis diei* avec neumes en marge et signes séparés au-dessus du texte, c. à d. toujours avec virga et punctum, parfois aussi avec cephalicus, le représentant liquescent de la virga.

un jour la construction d'un pont jeté sur un abîme profond, il songea au danger de mort planant toujours sur l'homme et composa son immortel *Media vita in morte sumus*[1] qui se répandit rapidement et devint un chant d'église populaire; on lui attribuait même des effets miraculeux préservant de la mort et des maladies.[2] Notker avait aussi composé un chant pascal célèbre : *Cum rex gloriæ Christus.*

Les séquences notkériennes furent surtout un objet de grande vénération, car on finit par en attribuer l'origine à une inspiration divine; du vivant *de l'auteur* elles ont été approuvées par l'autorité de l'Eglise.[3] Lorsqu'en 1215 l'abbé Ulrich de S. Gall fut député à Rome par l'empereur pour négocier avec le Pape Innocent, ce dernier fut tellement impressionné par la séquence *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* qu'il exprima son étonnement de ce qu'un compositeur si pieux ne fût pas encore canonisé. Au commencement du 16e siècle, le Pape Jules II déclara Notker Bienheureux.

On ne saurait déterminer avec certitude les séquences de Notker lui-même, car on ne tarda pas à joindre aux siennes celles d'autres artistes, sans prendre la peine de séparer les deux séries dans les livres destinés à l'usage pratique des offices. Il paraît bien qu'il en avait composé pour toutes les solennités de l'année liturgique; du moins les indices du *Liber hymnorum Notkeri* débutent par une séquence pour Noël et en ont ensuite pour toute l'année.[4]

---

[1] N'y aurait-il pas également dans *Media vita* une imitation du grec? Les exclamations *sancte deus, sancte fortis* rappellent bien les fragments grecs des Impropères du Vendredi-Saint.

[2] Lorsqu'en 1263 l'archevêque de Trèves eut donné aux moines de S. Mathias, contre leur gré, un Abbé du nom de Guillaume, ils recitèrent le *Media vita* en se prosternant par terre, espérant en tirer protection contre ce chef imposé. (Gerbert, *de cantu* I, 561.) En 1316 le concile de Cologne défendit de chanter *Media vita* contre quelqu'un sans la permission épiscopale. On ne tarda pas à le traduire en allemand et à le chanter partout, usage conservé jusqu'à nos jours.

[3] Par le Pape Nicolas (†867); Ekkehard, *vita B. Notker*, cap. 4.

[4] Cf. Schubiger, l, c., 45 seq Bartsch, l. c. 6 seq., Wilmans, *Revue d'archéologie allemande*, xv, 267 seq.; Chevallier, *Poésie liturgique au moyen âge, Hist. et rythme*, p. 96 seq., et le très méritant travail de J. Werner, *Notkers Seq.*, Aarau 1901, où la question est traitée à fond et mieux que partout ailleurs.

Bientôt les séquences notkériennes franchirent les murs du monastère de S. Gall et se répandirent en peu de temps dans les églises d'Allemagne. On fit de nombreuses copies de son *Liber hymnorum*. Ces mélodies de facture accessible aux foules les firent aimer de tous, au point qu'elles devinrent la partie la plus populaire des chants de la Messe. Cette nouvelle forme poétique fit sur les chantres ordinaires l'effet de *prose*, ce qui lui fit aussi donner ce nom [1] qui fut conservé même après la transformation postérieure. En France surtout le nom de *Prose* est généralement en usage, tandis qu'en Allemagne on a toujours dit *Sequentia*.

Notker eut des imitateurs à St Gall et au dehors, en sorte qu'on finit par avoir plusieurs séquences pour la même fête; dans plusieurs monastères il était d'usage qu'au chapitre le primicier demandât à l'Abbé quelle séquence il fallait chanter, par où l'on voit combien elles étaient aimées. Comme elles remplacaient le *jubilus* alléluiatique, on ne répétait pas ce dernier après le verset quand il était suivi d'une séquence. [2]

Des deux types de séquences c'est le premier qui fit loi par la suite et fut aussi généralement adopté par les premiers imitateurs, p. ex. par *Wipo* († 1050) dans sa magnifique prose pascale *Victimæ paschali*. Ce Wipo était chapelain impérial sous Conrad II et son fils Henri III; il florissait donc dans la première moitié du 11e siècle. Dans ses séquences *il renonce* à la phrase indépendante de la conclusion, mais maintient celle du début; parfois il aime employer la rime. La séquence précitée avait originairement la forme que voici :

1. Victimæ paschali laudes 8.
immolent Christiani. 7.

2. Agnus redemit oves	7	2a. Mors et vita duello	7
Christus innocens Patri	7	conflixere mirando,	7
reconciliavit	6	dux vitæ mortuus	6
peccatores.	4	regnat vivus.	4

[1] Les constitutions de Guill. de Hirschau disent même : « pro signo prosæ, quam quidam sequentiam vocant. » Migne, Patr. lat. 150, 951. Il prenait donc le nom de prose pour celui d'origine.

[2] Durand de Mende dit : « quando autem dicitur sequentia, non dicitur pneuma post *alleluia*. » Gerb. *de cantu* I, 408.

3. Dic nobis Maria,	6	3ª. Angelicos testes,	6
quid vidisti in via.	7	sudarium et vestes.	7
4. Sepulcrum Christi viventis	8	4ª. Surrexit Christus, spes mea,	8
et gloriam vidi	6	præcedet suos[1] in	6
resurgentis.	4	Galilæam.	4
5. Credendum est magis soli	8	5ª. Scimus Christum surrexisse	8
Mariæ veraci,	6	a mortuis vere,	6
quam Judæorum	5	tu nobis, victor	5
turbæ fallaci.	5	rex, miserere.	5

Elle devint célèbre à l'égal du *Media vita* de Notker. Chantée déjà au 12e siècle avec enthousiasme, cette hymne triomphale pénétra en Italie où elle se trouve dans beaucoup de Missels anciens; elle prit place dans les Mystères représentés le jour de Pâques devant le peuple assemblé à l'église. En Allemagne elle est restée glorieusement populaire jusqu'à nos jours par le cantique « Christus ist erstanden » dès le 13e, sinon même le 12e siècle. Elle servit de modèle à de nombreuses imitations composées en l'honneur de la T. S. Vierge et d'autres Saints, pour lesquelles on put conserver la triomphante et tant aimée mélodie de Wipo.[2]

Dans le même temps florissaient d'autres poètes et compositeurs de séquences marchant tous sur les traces de Notker et remplissant ainsi avec lui la première période de cette littérature. Les mélodies notkériennes servaient même continuellement à des textes nouveaux. Dans un monastère de l'Allemagne du Sud vivait le moine *Henri*, l'auteur de la séquence *Ave præclara maris stella*,[3] chantée elle aussi pendant des siècles en l'honneur de la sainte Mère de Dieu et popularisée comme cantique allemand. Il eut pour

[1] Lors de la révision du Missel par le Conc. de Trente on changea *suos* en *vos* et supprima toute la 5e strophe, sans doute parce qu'on trouvait le caractère joyeux de l'ensemble troublé par la mention de la *Judæorum turba fallax;* mais ce fut au détriment de la forme consacrée des séquences, car la strophe 5ª n'a plus de correspondante. Amen et Alleluia furent ajoutés en même temps.

[2] J'en ai publié deux dans le « Gregoriusblatt » 1896. No 11 seq.

[3] Schubiger, l. c. p. 88.

élève *Godeschalk* dont nous n'avons plus que peu de séquences.[1]

De l'école sangallienne sortit *Bernon de Reichenau* († 1048) très versé dans toutes les sciences de son temps, compositeur aussi remarquable que théoricien distingué. Il faut ranger encore ici *Hermann Contract*, lui aussi élevé à S. Gall, mais qui enseignait principalement dans la suite à Reichenau. Tous ces artistes groupés autour de Notker sont d'origine allemande; c'est l'Allemannie surtout qui semble avoir vu les premiers développements de la séquence.

Cette période initiale (10e et 11e siècle) est marquée presque exclusivement par les œuvres de Notker et de ses imitateurs; au 12e siècle il en fut autrement. La séquence est transportée du pays allemand dans les autres contrées. D'abord en France, de là en Italie, en Espagne et en Angleterre; elle revêtit des formes nouvelles qui furent acceptées et cultivées dans les pays allemands. Cette *seconde période* est caractérisée par un éloignement progressif du type notkérien et byzantin et un rapprochement vers la forme hymnodique latine. Les poètes de France et d'autres pays devaient être étrangement impressionnés par les hymnes byzantines telles que Notker les avaient transplantées en terre latine. Entre leurs mains la nouvelle forme fut entièrement latinisée, c'est-à-dire rapprochée de l'hymne.

Il est certain qu'avant l'apparition du grand poète qui le premier entra dans la voie nouvelle, les séquences anciennes n'étaient pas inconnues en France, surtout au monastère de S. Martial à Limoges. On pourrait peut-être y rapporter les tendances existant au monastère de Jumièges avant Notker. Peut-être même, quand on aura étudié une fois la tradition et l'histoire musicale des célèbres abbayes et autres églises françaises avec le même amour que le P. Schubiger a voué à l'histoire de S. Gall, on arrivera à trouver que les séquences les plus anciennes ne sont pas même celles de S. Gall, mais celles de S. Martial; quoiqu'il en soit, le Notker de la deuxième période des séquences, est le chanoine parisien

[1] Schubiger, l. c. p. 89.

Adam de S. Victor.[1] Nous avons peu de détails sur sa vie; né en Bretagne, il doit y être mort en 1192; une seule chose est certaine, c'est qu'il florissait dans la seconde moitié du 12e siècle. Les connaisseurs sont unanimes à le proclamer un des plus grands poètes du moyen âge. Le fait est que ses séquences sont admirables par la facture aisée des vers, la clarté des pensées et la richesse symbolique des images.

Pas plus que Notker, Adam de St Victor ne s'en tient à un type déterminé pour la facture extérieure de ses séquences; on y peut plutôt suivre le développement partant du type bysantin et aboutissant peu à peu à la forme hymnodique; c'est toute la deuxième période des séquences résumée comme en un petit cadre. La séquence que voici rappelle le genre notkérien par sa structure extérieure :[2]

Feria II. post Pascha.

1. Ecce dies celebris,
lux succedit tenebris,
morti resurrectio.

2. Lætis cedant tristia,
cum sit major gloria
quam prima confusio.

3. Pascha novum colite,
quod praeit in capite,
membra sperent singula.

4. Hosti, qui nos circuit,
praedam Christus eruit,
quod Samson praeinnuit,
dum leonem lacerat.

5. Quod in morte plures stravit,
Samson Christum figuravit,
cujus mors victoria.

2a. Umbram fugat veritas,
vetustatem novitas,
luctum consolatio.

3a. Pascha novum Christus est,
qui pro nobis passus est,
agnus sine macula.

4a. David fortis viribus
a leonis unguibus
et ab ursi faucibus
gregem patris liberat.

5a. Samson dictus sol eorum,
Christus lux est electorum,
quos illustrat gratia.

[1] Cf. Léon Gautier, *Œuvres poét. d'Ad. de S. Victor*, Paris 1894, 3e éd.; Dreves, *Analecta hymn.* t. VII; Stimmen aus Maria Leach 1885, t, 29. — En 1900 a paru chez Welter à Paris une éd. critique des Proses, texte et chant, par Misset et Aubry, et publiant les mélodies pour la prem. fois.

[2] Misset-Aubry, p. 183.

6. Jam de sacro crucis vectae
botrus fluit in dilectae
penetral ecclesiae.
7. Saccus scissus et pertusus
in regales transit usus,
saccus fit soccus gloriae,
caro victrix miseriæ.
8. Reprobatus et abiectus
lapis iste nunc electus
in tropheum stat erectus
et in caput anguli.

6ª. Jam calcato torculari,
musto gaudent ebriari
gentium primitiae.
7ª. Quia regem peremerunt
rei regnum perdiderunt,
sed non deletur penitus
Cain in signum positus.
8ª. Culpam delens non naturam
novam creat creaturam
tenens in se ligaturam
utriusque populi.

9. Capiti sit gloria
Membrisque concordia.

Dans ce poème la transition des deux périodes de la séquence est facile à saisir. Comme la plupart des séquences notkériennes, il se compose de strophes parallèles avec initiale et finale indépendantes. Mais là s'arrête l'analogie; pour le reste de la construction, Adam se distingue essentiellement de Notker. Lors même que les diverses paires de strophes n'ont pas toujours la même étendue, on ne saurait méconnaître la tendance à ne pas les rendre trop disparates. Dans notre séquence les strophes, sauf la première et la dernière, sont parallèlement à trois et à quatre vers.

Dans Notker l'alternance très variée est de règle; après lui elle devient exception, et finalement les strophes deviennent absolument égales quant au nombre et à la forme des vers. Alors aussi disparurent les phrases initiale et finale, car elles n'ont que faire dans une poésie à strophes égales. De fait, elles sont assez rares dans les œuvres d'Adam; elles sont presque l'exception.

La structure des vers présente un important contraste avec la manière des séquences primitives. Nous sommes en présence de la poésie rythmique complètement perfectionnée. Déjà dans Notker nous ne constatons aucun égard aux proportions de la quantité prosodique, nous y trouvons par contre la prédominance de l'accent tonique; Adam va plus loin encore et règle même la succession de ces derniers. On peut résumer brièvement comme il suit les lois qui régissent ces alternatives de levés et de frappés : un monosyl-

labe est accentué ou non, suivant le besoin; un dissyllabe reçoit toujours l'accent sur la première, un polysyllabique sur la pénultième longue, autrement sur l'antépénultième; en outre, on place des accents secondaires, s'il en faut, de deux en deux syllabes. Ainsi les accents toniques ne sont séparés régulièrement que par une syllabe; les exceptions se trouvent de préférence dans les vers plus courts qui terminent les strophes; p. ex. str. 2 :

quam prima confusio.

Mais la prédominance du rythme binaire est de règle. On tient strictement au nombre des syllabes, plus encore, si possible, que dans Notker. Toutefois c'est la *rime* qui est la principale caractéristique de la nouvelle forme de la séquence. Tandis que dans les œuvres notkériennes on ne l'aperçoit pour ainsi dire pas, ici elle détermine absolument la forme de la séquence dans tout son perfectionnement ultérieur. Elle apparaît, dès le début, d'une façon frappante sous les formes les plus diverses, en sorte qu'on est forcé d'admettre une période de transition entre les séquences de de Notker et celles d'Adam; car l'emploi magistral de ce moyen artistique ne saurait être que le résultat d'essais et d'études préliminaires variées. Il n'est même pas rare qu'Adam emploie la rime intérieure. A noter encore la *césure* dans les vers de 8 syllabes et au delà. Dans ceux de 8 et 10 syllabes elle se trouve après la 4e non accentuée, dans ceux de 12, peu fréquents, après la 6e accentuée. Le nombre des syllabes dans les vers est de 4, 6, 7, 8, 10 et 12. Dans les vraies séquences d'Adam il n'y en a point de 5, 9 et 11 syllabes; encore un point qui les met en contraste avec les notkériennes. Il faut vraiment admirer la variété d'agencement des vers formant la strophe, à quoi l'art de la rime n'est pas étranger.

Quand Adam[1] abandonna finalement les modèles notkériens, ce fut pour s'adonner à la structure de strophes tou-

[1] Le nombre de séquences d'Adam a fait l'objet d'une controverse. Léon Gautier en admettait 103 comme authentiques; Misset en rejeta 52; la plupart des 51 restantes peuvent être authentiques. Il n'est guère possible d'arriver à une certitude quelconque.

jours égales, par où la séquence s'adapta complètement à la forme de l'hymnodie latine. Voici un fort bel exemple de ce genre, remarquable pour le fond comme pour la forme :

De S. Trinitate.[1]

1. Profitentes unitatem
veneremur trinitatem
pari reverentia.
2. Hae dicuntur relative,
cum sint unum substantive
non tria principia.
3. Simplex esse, simplex posse,
simplex velle, simplex nosse,
cuncta sunt simplicia.
4. Pater, proles, sacrum flamen,
deus unus, sed hi tamen
habent quaedam propria.
5. Patri proles est aequalis,
nec hoc tollit personalis
amborum distinctio.
6. Non humana ratione
capi possunt hae personae
nec harum discretio.
7. Nil in deo praeter deum,
nulla causa praeter eum,
qui creat causalia.
8. Digne loqui de personis
vim transcendit rationis
excedit ingenia.
9. Qui sic credit, non festinet,
et a via non declinet
insolenter regia.
10. Nos in fide gloriemur,
nos in una modulemur
fidei constantia.

1ª. Tres personas asserentes
personali differentes
a se differentia.
2ª. Sive dicas tres vel tria,
simplex tamen est usia,
non triplex essentia.
3ª. Non unius, quam duarum
sive trium personarum
minor efficacia.
4ª. Una virtus, unum numen,
unus splendor, unum lumen,
hoc una, quod alia.
5ª. Patri compar filioque
spiritalis ab utroque
procedit connexio.
6ª. Non hic ordo temporalis,
non hic situs aut localis
rerum circumscriptio.
7ª. Effectiva vel formalis
causa deus et finalis,
sed nunquam materia.
8ª. Quid sit gigni, qui processus,
me nescire sum professus,
sed fide non dubia.
9ª. Servet fidem, formet mores
nec attendat ad errores,
quod damnat ecclesia.
10ª. Trinae sit laus unitati,
sit et simplae trinitati
coaeterna gloria.

Quant à l'origine des mélodies dont sont munies les séquences d'Adam dans les messes, elle n'est pas connue jusqu'à présent. Ce qui est certain toutefois, c'est que la

[1] Misset-Aubry, p. 195; la Mélodie, p. 211.

séquence de cette forme est complètement détachée du chant de l'Alleluia. Il n'est pas rare que la même mélodie, chose frappante, serve à plusieurs séquences; bien mieux, des mélodies différentes ont beaucoup de ressemblance entr'elles.[1] Maintes duretés mélodiques, surtout une certaine prédilection pour des passages à triton, font supposer une origine française. Dans le nombre il pourrait bien y avoir des chants populaires. De bonne heure déjà on eut l'idée de munir les poésies d'Adam de mélodies nouvelles plus agréables et donnant plus de variété.[2] Mais la facture syllabique du chant et l'adaption de la même mélodie aux strophes parallèles demeurèrent le caractère propre de la séquence.

Les œuvres d'Adam pénétrèrent en peu de temps dans la plupart des églises de France; on en trouve aussi dans des livres allemands.[3] Comme Notker il eut des imitateurs. La séquence en l'honneur de la Ste Croix *Laudes crucis attollamus* inspira le *Lauda Sion Salvatorem* à S. Thomas d'Aquin chargé par le Pape Urbain IV (1264) de composer l'Office du T. S. Sacrement. Les deux Séquences n'ont qu'une seule et même mélodie. Celle de la Pentecôte, le «Veni Sancte Spiritus» cette séquence si merveilleusement belle, est attribuée au Pape Innocent III.[4]

La forme de séquence transformée par Adam est encore plus populaire que celle de Notker; il n'est donc pas surpre-

[1] Cf. à ce sujet Misset-Aubry, p. 119 seq.

[2] Dom Ambr. Kienle, dans le *Kirchenlexicon*, 2e éd., art. *Sequenzen*.

[3] Chevalier, *poésie lit. au moyen âge*, p. 107, donne une longue liste des églises dont les livres contiennent des séquences d'Adam.

Dans le Cod. lat. nouv. acquis. 1235 de la Bibl. nat. de Paris j'ai trouvé, au fol. 245, une intéressante imitation de cette prose pour la fête de S. Catherine, insérée au 14e ou au 15e siècle:

Veni sancte Spiritus, Katherinæ celitus, invitatus merito,
Veni splendor numinis, Katherinæ virginis, mentem replens subito.
Consolator optime, doctor disertissime, Katherinam instruens.
In labore gratiam, in verbis prudentiam, Katherinæ tribuens.
O lux beatissima, per quem fit gratissima, hujus vita virginis.
Pulchra nobilissima et magistra maxima, supra vires hominis,
Lavit viros sordidos et rigavit aridos aqua sapientiæ.
Flecti fecit rigidos et reduxit devios ad vitam justitiæ
Sapientes græciæ Christi subdens gratiæ artium pericia.
Hæc pro nobis hodie sit patrona veniæ in celesti gloria. Amen.

nant qu'elle ait passé bientôt dans les cantiques. Ici se rapporte le *Dies iræ* de Thomas de Celano qui florissait de 1220 à 1249. A cette époque la peste noire ravageait l'Europe et faisait songer aux terreurs du jugement. Le poète nous les dépeint avec des traits émouvants qui amènent l'âme terrifiée à se confier à la miséricorde divine. D'anciens livres ont encore les strophes suivantes en manière d'introduction [1] :

1a. Cogita, anima fidelis,
Ad quid respondere velis
Christo venturo de cœlis.
2a. Dies illa, dies iræ,
Quam conamur prævenire
Obviamque deo ire.

1b. Cum deposcet rationem
Ob boni omissionem.
Ob mali commissionem.
2b. Seria contritione,
Gratiæ apprehensione,
Vitæ emendatione.

Peut-être ces strophes ne sont-elles qu'une addition postérieure. Ce qui en est une sûrement, c'est la conclusion actuelle à partir de *Pie Jesu* qui rétablit la relation avec l'emploi liturgique de la séquence et remplace, paraît-il, l'ancienne finale :

Consors ut beatitatis
Vivam cum justificatis
In ævum æternitatis.

Il faut ranger encore dans cette série le *Stabat mater*, le chef d'œuvre de Jacques de Benedictis (Jacopone da Todi † 1306), comme aussi son pendant *Stabat mater speciosa.* Des œuvres de ce genre font voir que le souvenir de la connexion de la séquence avec le jubilus alléluiatique était complètement effacé. Comme il n'y avait pas d'alleluia aux jours de pénitence et de deuil, spécialement en Carême, cette partie de l'année liturgique n'eut pas de séquences. [2] Plus tard seulement, quand la prose fut devenue entièrement indépendante et eut revêtu la forme d'un chant exprimant

[1] Cf. Raymond Schlecht, dans la « Cäcilia » de Trèves 1874, n° 10.

[2] Encore au 12e siècle il fallait un privilège spécial du Pape pour chanter une séquence après la Septuagésime; ainsi l'Abbé de Saint-Blaise en obtint pour la Purification, l'Annonciation et la fête de S. Blaise. Gerbert, *de cantu* I, 409.

poétiquement la pensée du jour, on put donner le nom de séquences à des poèmes comme le *Dies iræ* et le *Stabat Mater.*[1]

Il va de soi que les séquences obtinrent droit de cité surtout dans les églises séculières. Les monastères étaient plutôt conservateurs; ainsi les Cisterciens et les Chartreux ne voulurent point de cette innovation. Au 11e siècle saint Odilon, Abbé de Cluny, n'obtint qu'à grand peine que son monastère ouvrît ses portes au moins à la séquence pentecostale *Sancti Spiritus adsit nobis gratia;* cent ans plus tard encore on n'y chantait de séquences qu'aux plus grandes fêtes.[2] Par contre, les missels et les livres de chant des églises séculières sont remplis de séquences dès le 13e siècle. L'Italie est peut-être le seul pays qui n'ait pu y prendre vraiment goût. Le *Missale completum secundum consuetudinem Romanæ curiæ* (Milan 1481) n'a que 5 séquences : *Victimæ paschali* pour Pâques, *Veni sancte Spiritus* et *Sancti Spiritus nobis adsit gratia* pour la Pentecôte, *Lauda Sion* pour la Fête-Dieu et *Trinitas una, Deitas summa* pour le Dimanche de la T. S. Trinité. Un *Missale Romanum* de 1504 a de plus le *Dies iræ.*[3] On les trouve fréquemment dans les livres espagnols, mais la plupart du temps en Allemagne, en France et en Angleterre. C'est aussi dans ces pays qu'elles se sont conservées le plus longtemps, réjouissant le peuple par leurs mélodies attrayantes. Jusqu'au 16e siècle les livres de chant renferment presque toujours une surabondance de ces chants. Un Graduel de Bâle (1511) en a jusqu'à 44. Dans ces conditions il était inévitable que souvent des compositions de valeur douteuse ne pénétrassent dans l'Eglise.

Au temps de la réforme décidée par le concile de Trente, on eut conscience de leur origine récente, et pour ne pas laisser étouffer la bonne graine ancienne par l'ivraie nouvelle,

[1] La parenté entre la séquence postérieure et l'hymne ressort du double emploi, assurément remarquable, d'un seul et même texte pour l'une et l'autre pièce; les 10 premières str. de la prose *Stabat Mater* servent aussi d'hymne. (In festo VII Dol. B. M. V.)

[2] Gerbert, *de cantu* I, 411.

[3] Hœynck, *Hist. de la liturgie du Dioc. d'Augsbourg*, 1889, p. 58.

on les élimina à l'exception des cinq renfermées encore aujourd'hui dans le Missel.[1]

Les séquences eurent encore ceci d'important pour la musicologie qu'elles frayèrent la voie au développement du chant populaire dans les églises d'Allemagne. Elles étaient devenues l'élément le plus aimé du chant liturgique; un grand nombre d'entre elles furent traduites en langue vulgaire et contribuèrent à enrichir le trésor des chants spirituels si spécialement riche en Allemagne.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Les Tropes.

La piété débordante, que les formes officielles du chant liturgique ne satisfaisaient pas entièrement, a provoqué aussi la création des *Tropes*. A l'instar des séquences ils se rattachent, au fond, à des pratiques des musiciens byzantins. Le mot τρόπος est d'un usage fréquent dans la musique grecque. Dans l'antiquité et plus tard encore il désignait surtout les échelles de transposition, les séries de sons à double octave mineure résultant de la transposition des gammes sur les demi-tons de l'octave. Au moyen âge ce mot avait encore d'autres acceptions; généralement il désignait des formules mélismatiques[2] comme celles dont on se servait dans l'enseignement de la musique pour expliquer les particularités des modes. C'est à *Tutilon* que les historiens de S. Gall attribuent l'invention des tropes. Nous savons peu de choses de sa vie, mais il était sûrement contemporain de Notker. Les autres en parlent comme d'un esprit universel, peintre, architecte, orfèvre achevé autant que musicien célèbre. C'est pourquoi il était souvent appelé à décorer des

[1] Dreves et Blume, dans leur excellente publication *Analecta hymnica medii ævi*, ont inséré un très grand nombre de séquences des manuscrits médiévaux et d'anciens imprimés. Des collections antérieures sont dues à Mone et Kehrein. En ce moment W. J. Weale et Misset publient des séquences dans les livraisons de leurs *Analecta liturgica* (Paris, H. Welter).

[2] Déjà Cassien prenait le mot dans cette acception; v. ci-dessus, p. 40.

églises étrangères. De même sa grande habileté comme instrumentiste fit qu'il eut souvent à initier à son art les enfants de familles distinguées. Il mourut vers l'an 915, peu de temps après Notker.

Les Romains, qui ne sentaient pas la connexion des tropes avec la musique grecque, les appelaient *Festivæ Laudes*; [1] on peut les considérer comme des introductions, des intercalations,ou des additions aux chants liturgiques. Il en résulte toujours une extension du texte, souvent aussi de la mélodie primitive. Dès qu'on examine de près les termes de ces intercalations, la provenance des tropes devient indubitable. Jusque bien avant le 12e siècle ils sont remplis de mots grecs; les expressions parfois emphatiques, jamais assez imagées et symboliques, très éloignées de la précision latine, trahissent leur origine orientale. Des vocalises de ce genre se trouvent en foule dans le manuscrit 484 de S. Gall si important pour l'histoire des séquences; ce sont des traits mélodiques sans texte insérés dans les chants existants. Voilà bien sans doute la forme primitive des tropes sangalliens; elle seule explique pourquoi on donna ce nom aux groupements nouveaux. Ce même manuscrit, toutefois, renferme aussi beaucoup de tropes déjà pourvus de textes. Mais on ne s'est pas borné à insérer de ces formules dans des chants existants; on alla plus loin, et déjà Tutilon composa des tropes tellement étendus en paroles et chant que la mélodie primitive semble être une interpolation. Un des plus célèbres tropes de Tutilon est le développement suivant de l'introït *Puer natus est :* [2]

Hodie cantandus est nobis puer, quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater, et eundem sub tempore generavit inclita Mater. *Interrogatio :* Quis est iste puer, quem tam magnis præconiis dignum vociferatis? dicite nobis, ut collaudatores esse possimus. *Responsio :* Hic enim est, quem præsagus et electus symmista (hymnista) dei ad terras venturum

[1] Dans un manuscrit parisien cité par Lebeuf, *Traité histor.* p. 104. Cf. Gerbert, *de cantu* I, 341.

[2] Cod. 484 de S. Gall, pag. 13 seq. Cf. les tropes de l'Ordinar. Missæ, dans le supplément du Graduale Sarisburiense (Londres 1894) publié par H. W. Frère d'après des manuscrits anglais.

prævidens longe ante prænotavit sicque prædixit : *Puer natus est nobis* absque nascentium ordine procreatus de virgine sine viri semine. *Nobis* (avec un assez long mélisme) *Et filius datus est nobis.* Qui nos filios sui parentis adoptivos fecit carnem sumens, quos et nominat fratres. *Cuius imperium super humerum eius.* Deus, quod pater suo misso in mundum nato et incarnato semper suum dat secundum carnem. *Et vocabitur nomen eius* nomen, quod exstat omne super nomen, quod supernæ tremunt potestates, terra et inferus quem adorant et trepidant, *Magni consilii angelus.* Ps. *Cantate domino canticum novum, quia mirabilia fecit.* miro modo, cum de Virginis utero ut homo processerat et ut Deus imperitat. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto, Sicut erat in principio et nunc et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.* Alleluia. Laus tibi Christe, qui hodie cum magna luce descendisti. Dicite eia, Alleluia.

Ces additions sont toutes puisées dans les pensées de la fête et en sont l'explication. Leur but évident est de donner aux actions liturgiques le plus de richesse et de solennité possible. Au témoignage d'Ekkehard d'autres tropes encore sont l'œuvre de Tutilon, par ex. des mélodies d'Offertoire.

Un autre genre de tropes, remontant aussi à Tutilon, est analogue à la séquence; comme celle-ci on l'appelle souvent *Prose* ou même *Prosule* suivant son étendue. De même que Notker avait développé les jubilations alléluiatiques jusqu'à en faire des pièces indépendantes avec texte spécial, ainsi Tutilon traita d'autres formules mélismatiques de façon que tous les mélismes se résolvaient en textes syllabiques. Ces transformations portèrent principalement sur les mélismes de la syllabe finale du mot *Kyrie*, comme aussi sur des versets du Graduel et d'Offertoire. Mais tandis que la séquence revêtait une forme indépendante lui assurant une place à part, à côté des autres chants de la Messe, ce genre de tropes demeura toujours lié au texte dont il empruntait les mélismes, il ne fut jamais qu'une intercalation dans le texte liturgique. Le trope *kyrie* que voici est un exemple, très répandu et fort imité, de Tutilon : [1]

[1] Cod. 484, p. 21 seq.

Cunctipotens genitor Deus, omni creator *eleison.*
Fons et origo boni pie luxque parennis *eleison.*
Salvificet pietas tua nos bone rector *eleison.*
Christe dei forma virtus patrisque sophia *eleison.*
Christe patris splendor orbis lapsi reparator *eleison.*
Ne tua damnemur JESU factura benigne *eleison.*
Amborum sacrum spiramen nexus amorque *eleison.*
Procedens fomes vitæ fons purificans nos *eleison.*
Purgator culpæ, veniæ largitor optime, offensas dele, sancto nos munere reple *eleison.* [1]

Les œuvres de Tutilon se distinguaient des autres chants d'églises par une facture très fortement caractérisée; tout musicien tant soit peu exercé pouvait les démêler. Il paraît qu'il les accompagnait avec des instruments à cordes (la Rota). [2]

Les nombreuses imitations dont les tropes de Tutilon furent l'objet, tant à S. Gall que dans d'autres églises, surtout dans les monastères jusqu'au 13e siècle et au delà, prouvent qu'ils répondaient bien à l'esprit de son temps. Les manuscrits tropaires sont nombreux à S. Gall, comme aussi on en trouve dans d'autres contrées d'Allemagne; mais c'est dans les monastères et les églises séculières de France qu'ils paraissent avoir été le plus recherchés.

Ils se répandirent à flots dans tous les chants de la Messe et de l'Office; seul le Credo ne paraît nulle part avec des tropes; on n'osait évidemment pas toucher à la formule sacrée du Symbole. [3] En général le développement des tro-

[1] La dernière phrase mélodique renferme une imitation sur le thème la, la, si; de là vient le texte plus long.

[2] A noter ce que dit Ekkehard : « quia per rotam, qua potentior ipse erat, neumata inventa dulciora sunt, ut apparet in *Hodie cantatus* et *Omnium virtutum gemmis.* Il ajoute une anecdote : Tutilon remit ces tropes à Charles-le-Gros comme addition à l'Offertoire composé par ce dernier, et en fit encore d'autres à la demande de l'empereur.

[3] Ce n'est pas tout à fait à tort qu'on a déclaré les tropes un péché contre le chant liturgique une fois fixé dans ses formes. Toutefois ce jugement repose sur une idée plutôt moderne de la liturgie. Au moyen âge le sentiment de l'inviolabilité des usages liturgiques était encore peu développé; les formes de la liturgie étaient assez vivantes et mobiles pour supporter des additions. Longtemps avant l'apparition des

pes suivit la même voie que celui de la séquence. Les premiers, ceux de Tutilon et de ses imitateurs immédiats, sont écrits en prose, parfois se présente un hexamètre. A partir de 1050 ils apparaissent rimés, et par la suite ils sont presque toujours en forme métrique, surtout en trochées et iambes. Tandis que les premiers ne sont jamais que des interpolations du texte liturgique, les autres se développent en poèmes indépendants prenant place à côté des textes officiels qu'ils mettent à l'ombre et repoussent à l'arrière-plan. La première période affecte surtout les chants de la Messe, la seconde ceux de l'Office.

Les tropes forment légion, en particulier ceux de l'Ordinaire de la Messe; avec les séquences ce sont les produits les plus intéressants et les plus caractéristiques des pieux poètes médiévaux si joyeux dans l'expression de leur foi. Il est regrettable que jusqu'à présent les tropes n'aient pas encore été appréciés comme ils le méritent, au triple point de vue littéraire, musical, et liturgique; [1] aussi nous bornerons-nous à donner ici quelques exemples de chants liturgiques ornés de tropes.

Chants de la Messe.

Introitus de Epiphania, du Cod. Rhenaug. 97 de la Bibl. cantonale de Zurich, p. 6 seq.

Forma speciosissimus, manuque potentissimus, ex davidis origine natus Maria Virgine, ecclesiae sponsus, illuminator

tropes, les textes chantés avaient été notablement abrégés pour devenir plus conformes à leur but. D'autre part les fidèles étaient plus intimement qu'aujourd'hui liés avec la liturgie; ils en vivaient pour ainsi dire. Nous sommes devenus un peu froids, et le feu qui autrefois jaillissait de la liturgie et excitait à de nouvelles pratiques, est malheureusement éteint.

[1] Dans son Hist. de la Poésie liturgique au moyen âge (Paris 1886), Léon Gautier nous présente une collection de tropes tirés d'une foule de manuscrits; il ne traite pas le côté mélodique. Ad. Reiners (Luxembourg 1884) a publié les tropes, proses et préfaces de la Messe au moyen âge d'après quelques manuscrits parisiens. Quelques détails sur les tropes dans une publication de Daux (Paris 1899) : *2 livres choraux monastiques* des Xe et XIe siècles, p. 41 seq. Voir aussi l'excellente introduction du Tropaire de Winchester édité par la société de Bradhaw. Dans la 2de partie de mon présent ouvrage je traiterai la question musicale des tropes.

gentium, baptismatis sacrator, orbis redemptor *Ecce advenit* Jhesus quem regem gentium cum muneribus mysticis Hierosolimam requirunt dicentes : ubi est, qui natus est *Dominator.* Vidimus stellam ejus in oriente et agnovimus regem regum natum esse. *Et regnum* cui soli debetur honor, gloria, laus et jubilatio. *Et potestas.*

Aliter.

Hodie clarissimam secuti stellam magi munera deferunt ad Christi cunabula, de quo prophetae venturo praedixerant. *Ecce advenit.* Olim promissus ac cupitus patribus venerandis. *Dominator.* Laxare vincula, strictum quibus humanum detinebatur genus. *Et regnum.* Regnum, quod nullo defectu corrumpi umquam possit minui perpetim. *Et potestas.* Quae sedes per Christi nobis humanam innotuit apparitionem. *Amen.* De manu eos scilicet fortissimorum hostium liberando.[1]

Kyrie leison avec Tropes du même manuscrit, p. 27 seq.

Kyrie leison. Ineffabilis et interminabilis, immense et omnipotens.
Kyrie leison. Cui omne genu flectitur cœlestium, terrestrium et infernorum.
Kyrie leison. Tu factor noster nos, opus tuum, facturam tuam, ne deseras.
Christe leison. Qui dives cum esses, pro nobis pauper factus es.
Christe leison. Et pro nobis te ipsum dederas, in tantum nos dilexeras.
Christe leison. Quos tam sacrosancto redemeras pretio, alteri, Christe, ne dederis.
Kyrie leison. Fons et origo et consummatio omnis boni, spiritus alme.
Kyrie leison. Aequalis patri filioque majestate et aeternitate.
Kyrie leison. Sans trope.

[1] Le même manuscrit renferme 3 autres tropes pour cet Introït.

Du même manuscrit.

Kyrie leison. O pater piissime, deus nobis miserere.
Kyrie leison. Libera nos a malis omnibus, supreme genitor.
Kyrie leison. In tuo nos famulatu conserva, deus magne et clementissime.
Christe leison. Christe JESU, fili dei, factor orbis et redemptor.
Christe leison. Tu nos redimere dignatus es, tu nos semper custodias.
Christe leison. Qui es venturus mundum judicare, de pœnis nos libera gehennæ amaræ.
Kyrie leison. O sancte Spiritus, alme Deus, tuam nobis gratiam clementer infunde.
Kyrie leison. Sancta trinitas, deus omnipotens, gloria, laus et honor tibi sit nunc et per cuncta saecula.
Kyrie leison. Sans trope.

Du même manuscrit.

Kyrie leison. Pater infantium.
Kyrie leison. Refectio lactantium.
Kyrie leison. Consolatio pupillorum.
Christe leison. Imago genitoris.
Christe leison. Abolitio facinoris.
Christe leison. Restauratio plasmatis.
Kyrie leison. Fomes caritatis.
Kyrie leison. Plenitudo probitatis.
Kyrie leison. Sans trope.

A la cathédrale de Nevers on chantait, après le Kyrie de la 3e Messe de Noël, l'antienne suivante ad episcopum : (Cod. lat. nouv. acquis. 1235 de la Bibl. nat. de Paris, f. 185)[1]

Ant. Cives superni hodie suam simul et nostram nuntiant mundo festivitatem, gloriam deo resonantes omnes.

[1] Ce manuscrit, que j'espère pouvoir publier un jour, renferme un *Gloria* tropé pour presque toutes les messes festivales. Les tropes du Gloria dans le cod. 97 de Rheinau sont moins étendus.

Le manuscrit continue : Pontifex dicat :

Gloria in excelsis deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Pax sempiterna, Christus, illuxit, gloria tibi, pater excelse. *Laudamus te.* Hymnum canentes hodie, quem terris angeli fuderunt Christo nascente. *Benedicimus te.* Natus est nobis hodie salvator in trinitate semper colendus. *Adoramus te.* Quem vagientem inter angusti antra praesepis angelorum coetus laudat exultans. *Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine deus, rex cœlestis, deus pater omnipotens.* Ultro mortali hodie indutum carne precemur. *Domine, fili unigenite, Jesu Christe. Domine deus, agnus dei, filius patris.* Cujus a sede lux benedicta caliginoso orbi refulsit. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.* O ineffabilis rex et admirabilis, ex virgine matre hodie prodisti mundoque subvenisti. *Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus.* Regnum tuum solidum. Jesu Christe altissime. Per te obtinere mereamur veniam Nunc et semper, sine fine et sine termino Qui cum patre semperque regnas Simul et per infinita saeculorum saecula. *Jesu Christe. Cum sancto Spiritu in gloria dei patris. Amen.*

Pour bien apprécier les pièces de l'*Ordinarium Missæ* ainsi tropées, il ne faut pas oublier que les textes du *Kyrie, Gloria etc* ne se rapportent pas directement au caractère des fêtes respectives, tandis que c'est là précisément la raison d'être des textes changeants du *Proprium.* Les intercalations dans le texte, chose liturgiquement grave et délicate, étaient alors un moyen d'imbiber tous les textes de la Messe de la pensée festivale de circonstance; cette manière de faire tout converger au même point n'était assurément pas dépourvue d'une certaine valeur esthétique. Jusque fort avant dans le 16e siècle, on chantait à la fin du *Gloria* des Messes de la très sainte Vierge : *Quoniam tu solus sanctus* Mariam sanctificans, *Tu solus dominus* Mariam gubernans, *Tu solus altissimus* Mariam coronans. Pour d'autres raisons on trouve dans beaucoup de manuscrits et d'imprimés anciens une interpolation dans le *Gloria :* après l'invocation au Père et

au Fils (les deux versets *Domine Deus*) on crut nécessaire d'en faire une aussi au Saint-Esprit, et on intercala : *Spiritus et alme orphanorum paraclite.*

Il est étrange qu'on ait également mis de ces développements aux *leçons de l'Ecriture sainte;* mais les tropes de ce genre sont assez rares, bien qu'en France on leur ait donné beaucoup plus de relief en les composant en langue vulgaire et en les chantant la face tournée vers le peuple. Ces *Farciturae* ou *Farsiae*,[1] comme on les appelait, n'étaient le plus souvent que la traduction de l'Epître, surtout de celle des Messes de Noël et des jours suivants.[2]

Malgré les mélismes de sa mélodie le *Graduel* ne recevait pas de tropes, mais bien l'*Alleluia*, dont on décomposait le jubilus aussi bien que les passages mélismatiques du verset, pour en faire un chant syllabique pourvu d'un nouveau texte.[3] Donnons quelques exemples :

Du Cod. lat. 1338 de la Bibl. nat. de Paris.

Alleluia. Laudetur omnis tibi caterva a cunctis, potens qui condidisti cœlorum astra et regnas per saecula. *Dicite gentibus, quia dominus regnavit a ligno. Dicite* concuncti et psallite *in gentibus, quia* magna domini clementia, suis respiciens ovibus *regnavit* omnia et imperavit *a ligno*, proprio suo filio crucifixo, qui surrexit et sedet in throno, de conculcato zabulo.

Du Cod. lat. 1118 de la même Bibl.

Alleluia. Vox exsultationis et salutis et laetae jucunditatis, aeternae juventutis. In tabernaculis justorum pax, lux jucun-

[1] Le glossaire de Du Cange fait dériver ces mots de *farcire*, fourrer, remplir, entremêler. — On appelait autrefois ainsi l'Epître de certaines messes solennelles, tirée soit de la Bible, soit de la légende latine du saint de qui on célébrait la fête, et dont les versets, reproduits dans une paraphrase ordinairement rimée en langue vulgaire, étaient chantés alternativement avec les couplets français par plusieurs personnes qui se répondaient ainsi dans un idiome différent. (V. art. Epître farcie, dans Dictionn. de Pl.-Chant par d'Ortigue).

[2] Exemples d'Epîtres farcies dans Gerbert, *de cantu* I, 391; Gautier, *les Tropes*, 151 seq; d'Ortigue l. c. la très remarquable Epître d'Aix en Provence sur le martyre de S. Etienne, en patois provençal. Plus loin nous publierons quelques tropes de ce genre d'après un manuscrit de la Bibl. municip. de Chartres.

[3] Gautier, . c. 153.

daque laetitia. Gaudentes laetentur omnes. Jubilant juvenes, senes, sedulo, dulcibus cantibus, in habitationibus, *in tabernaculis justorum.*

La répétition de l'Alleluia après le verset fut, elle aussi, retardée par des intercalations. Les tropes jaillirent de tous les pores du texte chanté officiel et débordèrent les formes antiques. On se mit à chanter à cœur joie même aux endroits ou l'Ordo grégorien n'avait point mis de chant. La marche du diacre vers l'ambon pour y dire l'Evangile, fut accompagnée de chant. Le plus ancien exemple[1] que nous en ayons vient de Hartmann, moine de Saint-Gall; il se compose de 5 doubles strophes de 4 vers chacune. Voici la première :

Du Cod. 381 de Saint-Gall, p. 22 seq.

Versus Hartmanni ante Evangelium, cum legatur, canendi :

Sacrata libri dogmata
Portantur evangelici
Cunctis stupenda gentibus
Et praeferenda laudibus. Sacrata.

Mundemus omnes corpora
Sensusque cordis simplici
Purgantes conscientia
Verba pensemus mystica.
Cunctis.

Si on n'en a pas fait autant pour le *Credo*, c'est apparemment faute de mélismes dans sa mélodie, mais bien plutôt encore par respect pour la profession de foi de l'Eglise, comme nous l'avons insinué déjà.

Tropes pour l'Offert. de la 3e messe de Noël, tirés du Cod. lat. Paris nouv. acquis. 1235, fol. 186 :

Tui sunt celi. E celo rex domine per saecula futurus, ut omnem judices orbem. *Et plenitudinem.* Portio nostra, Christe, de sacra virgine natus, salva nos, qui per habitum servi evacuasti jussa tyranni. *Praeparatio.* Tui sunt celi et tua est terra, dicite filii eya.

Pour l'Offert. de Pâques (du même manuscrit).

Ab increpatione et ira furoris domini *Terra tremuit.* Monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum surrexerunt *Dum resurgeret* Christus judicaturus et vivos et mortuos,

[1] Ibid. p. 158 des poésies analogues.

quando venerit *In judico deus.* Christo resurgente a mortuis, venite adoremus eum omnes una voce proclamantes, *alleluia.*

Ces tropes, à l'instar du *Hodie cantandus est* de Tutilon, sont des amplifications textuelles et mélodiques du chant original; certaines séries ont une sorte de prologue, puis viennent les intercalations et les additions finales. La seconde manière de Tutilon, dont le *Kyrie* tout à l'heure était un exemple, fut appliquée à l'Offertoire également.

Celui du 2e Dimanche après l'Epiphanie (*Jubilate*) finit au 2e verset par les mots *veritas ejus.* La syllabe — *tas* est pourvue d'un mélisme fort étendu auquel on a donné un texte, en sorte qu'à présent la teneur en est celle que voici :[1]

Du Cod. lat. Paris. 9449, fol. 20 :

Laudate nomen ejus, quoniam suavis est dominus, in aeternum misericordia ejus et usque in saeculum saeculi *Veritas* istam salvando turmam benigne regnat, sola sua misericordia interveniente, soluta pessima hostis catena, quam conterat nobis pietas *ejus.*

Tropes du Sanctus (Cod. 383 de Saint-Gall, p. 145 seq.[2]).

Sanctus Deus pater, cujus providentia
Bene condita reguntur omnia.
Sanctus Filius patris coaeternus
Semperque cum eo per omnia laudandus.
Sanctus Spiritus utrius conexio,
Fidelium salus, vita et consolatio.
Dominus deus. Pleni sunt. Verbo cujus existunt omnia.
Coelum, pontus, tellus, aetera.
Benedictus qui venit.

Du même manuscrit :

Sanctus Sanctorum exultatio.
Sanctus Sanctorum benedictio.
Sanctus Sanctorum consolatio.
Dominus deus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra. Quem decet laus, salus et honor.

[1] Gautier loco cit. 162.
[2] D'autres dans Gautier, l. c. 162.

Gloria tua, hosanna in excelsis. Quem dulci jubilo sanctorum concinit ordo.
Benedictus qui venit.

Du même manuscrit :

Sanctus Alme deus, genitoris honor pie saecula salvans.
Sanctus Justorum virtus, decor integritatis eisdem.
Sanctus Spiritus omne replens, cui consors cœlica psallit.
Dominus deus. Te chorus hic resonat, celebrat et ovanter honorat.
Benedictus qui venit. Summa salus, pax vera, deus, tibi, rex, jubilamus.

Tropes de l'Agnus Dei du même manuscrit.[1]

Agnus dei. Deus deorum, creator omnium, rex angelorum Mortis destructor, vitae reparator, mundi redemptor. Inferni vastator, paradisi reparator, perennis salvator.
Agnus dei.

Du même manuscrit
(évidemment pour des fêtes de la T. S. Vierge) :

Agnus dei. Christe, theos agye, salvator orbis, nate Mariae.
Agnus dei. Unica spes veniae, via vitae, nate Mariae.
Agnus dei. Pacis primiciae, patris hostia, nate Mariae.

Du même manuscrit :

Agnus dei. Indomitos arce, subjectis rex pie parce.
Agnus dei. Audi clamantes, exaudi digna rogantes.
Agnus dei. Sintque tibi curae, qui flent sua crimina pure.

Tropes pour la Communion de l'Épiphanie
(Cod. Rhenaug. 97 de la Bibl. cantonale de Zurich) :

Nato novo principe
Viso novo sydere
Urbe magi regia
Ipsum vadunt quaerere. *Vidimus.*

[1] D'autres dans Gautier, l. c. 163.

Du même manuscrit :

Quae est ista tam clara solemnitas, fratres dilecti, in hac puer de virgine natus stella duce est gentibus revelatus, quae et dicebant : *Vidimus.*

Auch der letzte gesungene Text der Messe, das *Ite missa est* wurde nicht unverändert gelassen.

Du Cod. 378 de Saint-Gall.

Ite sine dolo et lite. Pax vobiscum. *Missa est.*
Deo semper agite in corde gloriam et *gratias.*

Tropes pour les chants de l'Office.

Si les chants de l'Office ne furent pas tropés autant que ceux de la Messe, la raison en est que la plupart de ces chants étaient d'une facture mélodique plus simple. Les antiennes et les psaumes, qui occupent une très grande place dans l'Office, étaient pourvus de mélodies si simples que personne n'eut l'idée de les rendre, par des interpolations, encore plus syllabiques qu'ils ne l'étaient déjà primitivement. Presque seuls les répons des nocturnes et quelques autres pièces pouvaient tenter les chantres qui aussi ne se firent pas prier pour y adapter des Tropes. Toutefois ces amplifications responsoriales sont relativement peu nombreuses.

Gautier (l. c. 166) mentionne un *Deus in adjutorium* pourvu de tropes. Pami les répons de Matines il faut citer ici particulièrement celui de Noël *Descendit de cœlis* dont voici la teneur :

Descendit de coelis missus ab arce patris, introivit per aurem virginis in regionem nostram, indutus stola purpurea, et exivit per auream portam, lux et decus universae fabricae mundi. ℣. Tanquam sponsus dominus procedens de thalamo suo. ℣. Gloria patri et filio et spiritui sancto. ℣. Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum, amen. ℣. Tanquam sponsus dominus procedens de thalamo suo.

Après les ℣℣. on répétait à partir de *Et exivit*; et dans ces reprises il y avait diverses vocalises très étendues sur la syllabe *fa* du mot *fabricae.* Elles n'étaient sûrement pas dans le répons primitif, car elles ne furent ajoutées qu'aux reprises du mot *fabricae* après les ℣℣., tandis que le passage en

question, dans le répons même, ne s'écarte pas du style responsorial ordinaire. Mais on les trouve déjà dans nos plus anciens manuscrits, p. ex. dans l'Antiphonaire de Hartker (10e siècle), cod. 390 de Saint-Gall, p. 46. Bien plus, Amalaire[1] leur donne déjà une interprétation symbolique. Des manuscrits postérieurs (12e siècle) ont des textes pour ces vocalises, p. ex. le cod. 12044 de la Bibl. nat. de Paris (Antiphon.de Saint-Maur-des-Fossés, 12e siècle) fol. 8 seq. :

la première fois :

Familiam custodi, Christe, tuam, quam natus alma de Maria redemisti morte tua, ut cognoscant te conditorem[2] *Fabricae mundi*;

la seconde fois :

Fac deus munda corpora nostra et animas die ista, ut tua protecti dextra collaudemus auctorem *Fabricae mundi.*

et la troisième fois :

Facinora nostra relaxari mundi gloria,
Petimus mente devota David regis prolem inclitam,
Virgo quem casta saeclo Maria protulit summi patris gratia.
Cujus ortus salvat omnes cuncta per saecula.
Et die hac nobis jugiter faveat atque omni *Fabricae mundi.*

Chacune des trois pièces appelées Proses aboutit aux mots *fabricae mundi* qui étaient ensuite chantés comme dans le répons même, par conséquent pas avec la mélodie surabondamment riche.

Dans le même répons la première syllabe du ℣. *Tanquam* est également ornée d'une vocalise, mais moins étendue;

---

[1] Amalar, *de ord. Antiph.* c. 18. Migne, Patr. lat. 105, 1274 : « Eo neumate monstrant (sc. cantores) difficultatem magnam inesse in schola cantorum verbis explicare, quomodo idem, qui natus est hodierna die ex Maria Virgine, fabricasset mundum et ornasset, et quomodo ipse sit lux et decus universae fabricae mundi. Eadem sententia est in versu : *Tanquam sponsus.* Impossibile est, apud scholam cantorum de ordine processionis Christi de utero virginis narrare, quae comparatur sponso procedenti de thalamo. »

[2] Le mot *conditorem* est omis dans le manuscrit; je l'ai ajouté d'après le Cod. Paris. nouv. acquis. 1235 f. 243, et fait de même pour plusieurs méprises du copiste.

développée en trope, elle est conçue comme il suit dans le même manuscrit :

Tanta nunc resultent gaudia,
Quia Christus natus est in terra
Coaequalis Patri in gloria
De sancta Maria.

Le même manuscrit renferme encore toute une série de tropes intéressants, dont la connexion avec le répons d'où ils proviennent est marquée extérieurement en ce qu'il aboutit toujours aux derniers mots de ce répons. Quand celui-ci ne fournissait pas matière mélodique à une interpolation, on s'en tirait de la façon qui se voit au ℟. *Confirmatum est* appartenant, comme le ℟. *Descendit*, au 3e Noct. des Matines de Noël. Avant le ℣. il se termine par les mots : *et hominum*. Au ℣. *Domus pudici pectoris* est ajoutée la prose suivante qui trope la longue vocalise du ℣. *Senex puerum* de la Messe du 2 Février :

Et honore virginali integro permanente filium generavit
Quae superno paranympho credula ac de tanto nuntio laeta dixit :
Fiat, ut prolem deicam virgo et mater proferam *et hominem*.

Pareillement le ℟. *Gaude Maria virgo* est rattaché à la prose *Inviolata nos juva*, dont le texte à fourni la matière de l'autre bien plus connue *Inviolata, integra et casta* et aussi de beaucoup moins ancienne [1], en sorte que la même mélodie a deux textes différents :

Aus Cod. Paris lat. 12044 f. 57. In Purificatione B. M. V.

℟. Gaude, Maria virgo, cunctas haereses tu sola interemisti, quae Gabrielis archangeli dictis credidisti, dum virgo deum et hominem genuisti et post partum virgo inviolata permansisti. ℣. Gabrielem archangelum scimus divinitus te esse affatum, uterum tuum de spiritu sancto credimus impregnatum; erubescat judaeus infelix, qui dicit Christum ex Joseph semine esse natum. Dum Virgo. ℣. Gloria Patri. ℟. Gaude Maria.

[1] Dans l'une et l'autre les vers finissent par la voyelle *a*, usage assez fréquent et rappelant que les séquences doivent leur origine aux mélismes de la dernière syllabe du mot *Alleluia*.

Suit la prose :

Inviolata nos iuva gratia sancta tua,
Mundo gaudia quae protulisti Maria,
Nempe benigna atque gloriosa,
Salve delicta orbis permaxima,
Mater innupta precata deduc nostra,
Christo tollenti crimina mundi cuncta,
Per te, o regina, percipiat regna
Plebs devota coelestia
Quae beata atque benedicta *permansisti.*
Inviolata, integra et casta es, Maria,
Quae es effecta fulgida coeli porta,
O virgo sola Christi carissima,
Suscipe pia nostra precamina
Quae nunc flagitant devota corda, ora,
Nostra pura pectora sint et corpora,
Tua per precamina dulcissima
Nobis concedas veniam per saecula,
O benigna, quae sola inviolata *permansisti.*

D'autres chants de l'Office, nous l'avons déjà indiqué, ne sont tropés que par exception. C'est ce qui se voit dans le manuscrit 383 de Saint-Gall, ou le *Te Deum* est amplifié dans le genre du *Gloria.* Dans celui-ci, nous l'avons vu, on ajouta une invocation à l'Esprit-Saint après celles faites au Père et au Fils; ainsi, dans le *Te Deum,* après les mots *Te Martyrum candidatus*[1] on éprouva le besoin de mentionner aussi les Confesseurs et les Vierges, et on ajouta les vers suivants :

Te concinit confessorum sacerdotalis ministerii puritas,
Te integritas virginum ac continentium adornat puritas,
Te sanctorum simul omnium jocunde collaudat unanimis caritas.

[1] Ce trope provient d'un manuscrit apporté de l'Italie à S.-Gall (cette opinion s'impose surtout à cause des pièces à plusieurs voix qui en remplissent la dernière partie et avaient jusqu'à présent échappé aux chercheurs). Gautier (les Tropes, p. 170) fait donc erreur en affirmant que le Te Deum n'a été tropé qu'à Saint-Gall et encore seulement dans la première période tropaire; car le manuscrit 383 de Saint-Gall est du 13e siècle. Le trope reproduit par Gautier est un prologue au Te Deum.

Dans certains monastères on ornait parfois de tropes le *Deus in adjutorium* au commencement des Heures, le *Tu autem Domine* à la fin des leçons, on ornait aussi le *Magnificat* et les Ant. BMV. Voici un exemple d'amplification d'un *Bened. Domino* de Noël, tiré du

Cod. lat. Paris nouv. acquis. 1235 f. 244.

Mirabile mysterium,
Deus creator omnium
Per incorruptam virginem
Nostrum suscepit hominem,
Et nota mater patre est,
Qui natus matre pater est.
Credit Eva diabolo,
Maria credit angelo,
Per illam mors introivit,
Per istam vita rediit,
Perdiderat haec condita,
Haec restauravit perdita.
Cedrus alta de libano
Sub nostrae vallis hysopo,
Cum visitavit Jericho
Cypressus fit ex platano
Cinnamomum ex balsamo
Benedicamus domino.

Usiae gigas geminae
Assumpto deus homine
Alvo conceptus feminae
Non ex virili semine
Natus est rex ab homine,
Jesus est dictus nomine.
De spinis uva legitur,
De stella lux exoritur,
De petra fons elicitur,
De virga flos egreditur,
De monte lapis lapsus est,
De lapide mons factus est.
Qui fuit, erit et qui est,
Qui loquebatur, praesens est,
Nobiscum est rex Israel,
Qui dicitur Emmanuel.
Nos ergo multifarias
Deo dicamus *gratias.*

Il est évident que le cadre de la liturgie officielle ne pouvait se prêter à un plus grand développement organique des tropes de ce genre qui menaçaient de l'engloutir elle-même; pour la sauver, il fallut la délivrer de ces amplifications. Il en résulta qu'en France, de même qu'en Allemagne les séquences, sans provoquer la création des cantiques populaires, en favorisèrent puissamment l'accroissement, ainsi les tropes rimés donnèrent naissance à des chants spirituels très variés qu'on exécutait aussi dans les églises.[1]

[1] On pourrait mentionner ici encore les Mystères ou *Jeux liturgiques* qu'on rencontre parfois pêle-mêle avec les tropes dans les manuscrits. Ainsi le cod. lat. nouv. acq. 1235 de Paris porte au fol. 198 une pièce à chanter le jour de l'Epiphanie après la Communion, dans laquelle se

Ces cantiques nouveaux, qui n'avaient plus rien de commun avec le texte liturgique, faisaient les délices de ces clercs ribauds et de ces étudiants vagabonds qui s'en allaient partout chanter pour de l'argent leurs tropes et autres chansons souvent peu innocentes, et dont l'Eglise eut tant de peine à se garder. Le clergé imbu de la liturgie et de son importance, de nombreux conciles provinciaux surtout s'élevèrent énergiquement contre ces abus,[1] et à partir du 13e siècle ce genre de tropes disparut de la liturgie. Mais les autres amplifications primitives, inoffensives et d'aimable allure, rattachant plus étroitement le texte liturgique au caractère des fêtes, se maintinrent pendant les siècles suivants. Dans les Graduels antérieurs au concile de Trente nous trouvons beaucoup de tropes sur le *Gloria*, le *Sanctus* etc. C'est à Lyon qu'ils ont subsisté le plus longtemps; cette Eglise d'ailleurs s'est toujours distinguée par son attachement aux usages primitifs. Les chants de l'Ordinarium Missæ y étaient exécutés avec interpolations jusqu'au milieu du 18e siècle, comme nous en témoigne un imprimé de 1765.[2]

Retournons à S. Gall, pour y trouver encore d'autres hommes de mérite qui ont entretenu et répandu la grande renommée du monastère allemand. Outre Notker et Tutilon nous avons cité déjà *Ratpert* leur contemporain. Son action s'est fait plutôt ressentir seulement dans l'intérieur du monastère; il n'a pas créé de forme nouvelle, mais nous avons cependant de lui des chants célèbres, p. ex. une litanie processionnelle *Ardua spes mundi*, une hymne qu'on chantait beaucoup au baptême pascal et pentecostal : *Rex sanctorum angelorum*, un chant de communion *Laudes omnipotens*. On lui atttibuait aussi à S. Gall, un cantique allemand.[3]

font entendre l'un après l'autre les 3 Rois, ainsi qu'un messager et le chœur. Malheureusement plusieurs parties ne sont qu'indiquées par les premiers mots. Je publierai ailleurs cet intéressant Mystère. Jusqu'au 19e siècle on en représentait un semblable à Fribourg (Suisse); mais il était bien plus étendu, et s'exécutait en partie à l'église, en partie au dehors.

[1] P. ex. ceux de Trèves en 1227, de Château-Gonthier en 1231, de Salzbourg en 1274.

[2] Bohn, *Cäcilia de Trèves* 1877.

[3] Schubiger, l. c. 36 seq.

Vers le même temps vivaient à S. Gall *Hartmann, Ekkebard I, Notker Physicus, célèbres compositeurs,*[1] l'écrivain distingué Notker Labeo,[2] et un chanteur de renom, Ekkehard IV.

Depuis que le P. Schubiger a retracé avec tant de soin l'histoire musicale du monastère à son époque florissante jusqu'au 13e siècle, on s'accorde presque généralement à voir dans la tradition sangallienne du chant liturgique une exacte imitation de celle de la Scola romaine. Le même Ekkehard IV qui fait remonter directement à Rome la fondation de l'Ecole de chant de St Gall, parle également d'un Antiphonaire authentique vénéré, comme celui de S. Grégoire à Rome, et tenu comme règle inviolable du chant sacré. Il existait encore à S. Gall du temps d'Hartmann (†924), qui précisément s'était fait un devoir d'enseigner les chants tels qu'ils étaient renfermés dans l'Antiphonaire authentique. On cite les noms des moines Godeschalk et Cunibert comme les copistes distingués de ce livre de chant. Il est hors de doute que les manuscrits sangalliens de chant liturgique doivent être comptés parmi les plus anciens et les plus précieux qu'on ait conservés jusqu'à nos jours.

La Bibliothèque de S. Gall possède encore aujourd'hui un Antiphonaire de Godeschalk, en même temps que celui du pieux pénitent Hartker reclus volontaire.[3] On croyait même avoir découvert dans le cod. 359, publié en facsimilé par Lambillotte en 1851, le manuscrit original de Romanus ou du moins une première copie. Toutefois le dire d'Ekkehard est encore ici sujet à caution. Avant tout il faut constater, avec le biographe anonyme de Charlemagne déjà souvent cité, un fait fort important : de son temps le chant de S. Gall était absolument différent du romain.[4] Nous

[1] Notker Physicus est l'auteur d'un chant estimé au moyen âge (*Rector æterni*) qui est resté en pratique jusqu'à nos temps. En dernier lieu cette mélodie se chantait à l'hymne *Vita sanctorum* du Bréviaire de Trèves.

[2] Auteur du plus ancien Traité sur la musique en langue allemande, publié par Gerbert, *Script.* I, 96.

[3] C'est le manuscrit 390-391 si souvent cité, et à présent reproduit dans une magnifique édition phototypique de la Paléogr. mus. série II.

[4] « Nimiam dissimilitudinem nostræ et Romanorum cantilenæ » (Migne, Patr. lat. 98, 1377.) Bäumer, dans son *Hist. du Brév.* 233 seq., est le premier qui ait fait remarquer ce passage.

n'avons aucun motif de ne rapporter ce fait qu'à l'Office sujet à variantes, il est vrai, d'une église à l'autre; en tout cas il faut en rabattre de l'admiration enthousiaste qu'on avait jusqu'à présent pour les manuscrits sangalliens. Il faut y noter ensuite l'abondance des signes nouveaux absolument inconnus à la tradition italienne et française; on est forcé d'en conclure qu'à S. Gall les mélodies romaines ont été mélangées d'éléments étrangers qui font entrevoir un rythme et une exécution plus compliqués que dans les autres manuscrits. On peut être sûr que ces éléments sont d'origine grecque; le signe le plus important est le trait horizontal qui déjà dans l'antiquité indiquait la longueur rythmique. Ces mêmes signes se trouvent déjà dans le cod. 484, pour lequel nous avons revendiqué une influence byzantine; leur présence nous ramène donc à l'époque où les hymnes médiogrecques firent leur entrée à S. Gall. Nous parlerons plus en détail de ces choses à propos de la notation liturgique et des manuscrits de la cantilène romaine.

L'organisation des écoles de chant au moyen âge n'était pas motivée par des circonstances fortuites, mais répondait aux nécessités du moment. La notation médiévale n'avait nullement pour but de représenter tout ce que nous réclamons aujourd'hui de notre écriture musicale; elle supposait déjà une forte tradition orale. C'était, aux premiers siècles du moins, le seul moyen de transmission du chant liturgique : il avait besoin d'être profondément gravé dans la mémoire de chantres solides. Il faut aussi noter que les écoles de chant commencent à perdre de leur importance à partir du moment où on adopte la portée qui amène une notation en tous points satisfaisante. Vers l'an 1100, elles ont accompli leur tâche. Désormais la tradition du chant liturgique est établie sur de tout autres bases.

Non seulement à S. Gall, mais dans tous les monastères d'Allemannie la liturgie et le chant romain étaient florissants au 10e siècle et aux suivants. Beaucoup d'entre eux étaient en relations directes avec S. Gall et acceptaient avec reconnaissance les riches présents artistiques de ses moines. Reichenau était le point central des transactions musicales; c'est là que travaillaient entre autres *Bernon* et *Hermann*

Contract. Mais à Hirschau également, dont l'Abbé *Guillaume* écrivit un livre détaillé sur la musique, à S. Georges et dans beaucoup de monastères comme enfin dans les églises séculières, on rivalisait d'amour pour la liturgie et son chant. Des ordonnances détaillées réglementaient toutes choses; de là vient que peu d'événements se produisirent dans le domaine du chant d'église.[1] A l'instar de l'Italie et de la France, l'Allemagne aussi, une fois la liturgie romaine adoptée, conserva fidèlement le chant romain jusqu'à ce qu'il se rencontrât avec un ennemi dangereux venu du Nord. La *musique mesurée* ne se contenta pas de le repousser du sanctuaire pour le supplanter, mais encore elle transforma peu à peu les rapports existant entre l'autel et les chanteurs. Et finalement le chant issu de la liturgie fut sacrifié, d'abord dans son exécution, ensuite dans sa substance mélodique et rythmique, aux idées et aux règles particulières de l'art nouveau.

CHAPITRE QUINZIÈME.

Les Offices rimés.

Malgré leur nombre incalculable, les séquences et les tropes sont, dans la liturgie du moyen âge, plutôt un ornement extérieur affectant peu les lignes fondamentales de l'édifice. Les réformes même dominicaine et cistercienne atteignirent fort peu le chant liturgique, beaucoupmo ins qu'on ne l'a cru, et les travaux liturgiques des Franciscains n'entraînèrent pas de changements mélodiques. Ainsi l'histoire du chant liturgique s'est écoulée sans trouble jusqu'à la fin du moyen âge. C'est le cas surtout pour les chants de la Messe. Le fonds commun à tous les manuscrits, l'Antiphonaire grégorien de la Messe, ne subit que d'insignifiants changements. Un certain nombre de fêtes disparurent, quel-

[1] Vers la fin du 11e siècle l'évêque Bennon de Meissen réforma le chant d'église dans son diocèse d'après celui de Hildesheim « regularem canendi modum restituit fecitque, ut concinne et eleganter divina officia decantarentur. » Bolland. III, 16 Juin.

ques-unes furent ajoutées; mais on n'abandonna pas les mélodies de celles-là qui souvent servirent aux textes des nouvelles Messes. Ainsi l'histoire médiévale du chant de la Messe est plutôt la conservation d'un trésor reçu en héritage : les manuscrits et les imprimés antérieurs au concile de Trente sont absolument identiques aux plus anciens documents de chants de la Messe à partir du 8e siècle.

Il n'en est pas tout à fait de même dans l'Office. Les chants des Nocturnes et des Heures ne conservent que dans les premiers temps la tendance caractéristique des chants de la Messe au moyen âge, à savoir la conservation intacte du fonds mélodique de l'organisation primitive. A partir du 10e siècle se fait remarquer une nouvelle orientation d'un caractère hostile à la première; elle ne tendait pas à éliminer les anciens chants de l'Office et à les remplacer par des nouveaux ou seulement à les transformer : cette manière d'agir était inconnue de tout le moyen âge. Mais pour les Offices locaux de plus en plus nombreux, on trouva bon de négliger, d'abandonner même la règle en vigueur depuis l'organisation du chant liturgique, et de pourvoir les textes nouveaux de mélodies également nouvelles. Chaque église désirait naturellement pour ses Saints et ses Patrons particuliers un Office spécial et beau; on ne se serait pas contenté de la simplicité qu'avait cette même fête dans les autres églises. De là vient le grand nombre d'Offices composés depuis le 10e siècle et mis en musique. Leurs particularités permettent de faire dater de ce temps une nouvelle période de composition médiévale de l'Office. Plus tard nous parlerons en détail des particularités mélodiques. Pour le texte, la plupart des Offices nouveaux appartiennent à la catégorie des *Offices versifiés*.

Le point de départ et le centre de tout chant liturgique dans l'antiquité chrétienne et médiévale sont les psaumes et les autres parties lyriques de l'Ecriture sainte, par conséquent des textes en prose. C'est à eux que les formes primitives du chant liturgique ont été adaptées, les unes supposent les autres; le chant d'église aurait reçu un tout autre développement si ses auteurs s'étaient trouvés en présence de textes métriques. Les hymnes ne purent s'adapter aux anciennes formes de chant, pas plus que les séquences

et les tropes; il leur fallut des moyens mélodiques d'expression tout particuliers, appropriés à leur genre spécial. Mais quand on se mit à ranger des formes métriques dans les cadres disposés pour la prose, ce n'était pas un développement organique naturel; au contraire, ce procédé pouvait mettre en question la base de tout chant liturgique. Heureusement la musique ici sauva les vénérables formes antiques : les compositeurs des Offices nouveaux traitèrent en général leurs textes comme de la prose, non pas comme des hymnes et des séquences. Ainsi la charpente de l'édifice resta conservée au moins dans ses pièces maîtresses, quoique les textes nouveaux n'eussent pas laissé tout à fait intactes les formes musicales. [1]

[1] V. plus haut p. 76 et 96 pour chants métriques de la Messe. Clément Blume a découvert dans un manuscrit du Vatican (15e siècle) cod. Vat. 1205, une Messe métrique *de S. Achatio* que voici dans toute sa monstruosité (*Offices liturg. rimés du moyen âge*, 5e suite, p. 18) :

Introitus.

Congaudentes laudent gentes
agmina nobilia,
militum crucifixorum
sancta dena milia,
dena milia sunt semper
pro illis orantia.
Nunquam sinunt illos mori
sine paenitentia,
namque deus donat illis
altum privilegium,
vincla solvens peccatorum
decenorum milium.

℣. Speciales horum servi,
cum de mundo transeunt,
dena milia crucifixi
concurrentes veniunt,
Transeuntes adiuvando
precibus communiunt.

℣. Si poenarum loco dentur
et non aeternalium,
habent martyrum per preces
decenorum milium
Indulgentiam dierum
sic denorum milium.

Alleluia.

Sancta quippe mater tota
per quos deus mundo praestat
dona mirabilia.

Graduale.

Qui honorant crucifixos
cum pura instantia,
praedicat ecclesia,
quod per merita sanctorum
deus dat auxilia,
poenitentibus confessis
donat indulgentiam.

Offertorium.

Cessent ergo malignantes
neque per invidiam
detrahendo molestare
martyrum potentiam,
ne in fine sint damnati
per dei sententiam.

Communio.

Gloria sit crucifixo,
honor jubilatio,
qui est rex crucifixorum,
vita consolatio,
quos amavit, coronavit
in coeli palatio.

Pour esquisser — on ne saurait encore faire davantage aujourd'hui — les grandes lignes de la nouvelle orientation, il sera bon d'examiner sous ce rapport quelques manuscrits d'Offices d'époques différentes[1].

On pent classer en deux différents groupes les pièces de chants métriques de l'Antiphonaire hartkérien (Cod. 390-391 de Saint-Gall) : le point de départ de toute l'innovation se trouve dans les pièces empruntées à des hymnes déjà en usage dans la liturgie. Ainsi la 3e strophe de l'hymne de Noël *A solis ortus cardine : Castae parentis viscera*, figure à la p. 48 comme verset du ℟. *Gratulamini mihi omnes*, et à la p. 118 comme verset du ℟. *Videte miraculum;* de même la 4e strophe *Domus pudici pectoris* sert de verset au ℟. *Confirmatum est* (p. 49); plus loin, p. 255, fête de l'exaltation de la Sainte Croix, se trouve le ℟. *Dulce lignum, dulces clavos* avec le ℣. *Crux fidelis*, l'un et l'autre empruntés à l'hymne *Pange lingua gloriosi Praelium certaminis.* L'admission de ces pièces dans l'Office pourrait remonter à l'introduction même de ces hymnes dans la liturgie; en ce cas l'origine des Offices rimés serait fort reculée; seul le ℟. *Dulce lignum* ne peut remonter au delà du 7e siècle, époque où cette fête fut introduite à Rome[2].

Dans une catégorie moins ancienne se rangent les textes provenant de poésies extra-liturgiques ou spécialement composés pour telle ou telle fête. A ce groupe appartient (p. 50) l'ant. des Laudes de Noël *Genuit puerpera regem*, tirée du Carmen paschale de Sedulius. (Livre II, ℣. 63 seq.). De

On peut se figurer ce que devenaient les différents styles du chant liturgique avec de pareils textes. Dreves a trouvé une Messe analogue *de Immacul. Concept.* dans un manuscrit viennois (v. préface du 26e vol. *de ses Anal. hymn.*) Inutile de faire observer que des œuvres de ce genre proviennent du temps de l'abâtardissement liturgique.

[1] Des Offices rimés ont été publiés dans les *Analecta hymnica medii aevi* de Dreves et plus récemment par Blume déjà cité, t. 5, 13, 18, 24-28. Les préfaces de ces volumes renseignent sur l'historique de la question, ainsi qu'un article de Blume dans les *Stimmen aus Maria-Laach* 1898 (p. 132 seq) sur la Poésie du Bréviaire médiéval. Les publications des *Analecta hymnica* n'ont pas épuisé la matière; les Offices précités de la Bibl. nat. de Paris p. ex. n'ont pas encore été publiés.

[2] Duchesne, *Origines*, 263.

même que les strophes de l'hymne *A solis ortus* figurent seulement comme *versets* responsoriaux et sont ainsi rattachés à des textes en prose, ainsi l'antienne citée n'est pas l'imitation textuelle de l'original, mais se dépouille passablement de la forme métrique surtout dans la seconde moitié.[1] Par contre la forme primitive est conservée dans le ℟. *Continet in gremio* et son ℣. *Maternis vehitur* (p. 49)[2], dans l'ant. pareille p. 54, dans l'interrogation *Quid regina poli faciat nunc, dissere nobis* avec la réponse : *Nunc puerum Christum genuit gremioque locavit*, dans l'ant. *O regem cœli*, p. 54,[3] dans l'ant. *In praesipio jacebat*[4] composée de quatre vers à finales assonnantes, enfin dans l'ant. *Praesepis angustia*[5] (p. 55) dont les deux hexamètres s'affranchissent manifestement des lois de la prosodie. Tous ces textes appartiennent à l'Office de Noël.

Dans celui de Saint Benoît nous trouvons p. 129 l'ant. *Nutrici in auxilium* en quatre dimètres iambiques[6] (p. 130 comme verset responsorial), dans celui de Saint Pierre le

---

[1] Voici le texte original : (Migne, Patr. lat. 19, 599) : Enixa puerpera regem, Qui coelum terramque tenet per saecula, cuius Numen et aeterno complectens omnia gyro Imperium sine fine manet; quae ventre beato Gaudia matris habens cum virginitatis honore Nec primam similem visa est nec habere sequentem. Dans le Codex Hartker : Genuit puerpera regem, cui nomen aeternum et gaudium matris habens cum virginitatis pudore nec etc. Ce texte n'est donc pas absolument identique à celui de Sedulius dont on avait peut-être une autre version; il est remarquable que l'Introït *Salve sancta parens*, qui ne figure dans les manuscrits qu'à partir du 12e siècle, est plus conforme à l'original.

[2] Continet in gremio coelum terramque regentem Virgo, dei genitrix, proceres comitantur heriles, Per quos orbis ovans Christo sub principe pollet. ℣. Maternis vehitur, qui matrem vexerat ulnis, Bis seni comites, quem stipant agmine fido (5 hexamètres).

[3] O regem coeli, cui talia famulantur Obsequia stabulo ponitur qui continet mundum Jacet in praesepio et in nubibus tonat (2 Hexameter und 1 Pentameter.)

[4] In praesepio iacebat Et in coelis fulgebat Ad nos veniebat Et apud patrem manebat.

[5] Praesepis angustia Christum portavit infantem Immensitas coeli Stephanum triumphantem suscepit.

[6] Nutrici in auxilium Grande fecit miraculum Primum in partes divisum Reiunxit capisterium.

texte *Solve iubente deo*[1] servant d'ant. p. 281 comme aussi de répons p. 282 et formé de deux hexamètres; mentionnons encore le ℟. *Solem iustitiae* avec le ℣. *Cernere divinum*[2] in Nativ. B. M. V. p. 304, composé de trois hexamètres; p. 344 deux hexamètres en l'honneur de Saint Othmar;[3] enfin p. 354 le distique *Nos sumus* servant de verset au ℟. *Ora pro nobis* de l'Office de Saint Clément.[4]

Toutes les pièces métriques mentionnées jusqu'ici ne sont que de minimes parties d'Offices entièrement composés, en prose pour le reste; on les remarquerait à peine si on n'examinait à dessein les Offices en question. Pour arriver à un Office complet en vers il restait encore de la marge; elle est en grande partie remplie dans l'*Officium de SS. Trinitate* qui se trouve, à la p. 101 de l'Antiphonaire hartkérien, marqué pour un Dimanche après l'Epiphanie, au lieu que plus tard (et la Messe l'est déjà dans le Cod. 339 de Saint Gall) il est fixé à l'Octave de la Pentecôte. Encore ici l'Office entier n'est pas versifié, mais de grandes parties, le sont comme les 5 ant. des Vêpres : *Gloria tibi Trinitas*, *Laus et perennis gloria*, *Gloria laudis resonet*, *Laus deo Patri*, *Ex quo omnia;* peut-être aussi les ant. du 2. Nocturne : *Te invocamus*, *Spes nostra*, *Libera nos*,[5] et en tout cas le ℟. *Gloria Patri genitaeque proli.*

Ces textes versifiés contrastent avec les autres d'ailleurs composés en une prose élégante; il s'ensuit que l'Office ne

[1] Solve iubente deo terrarum, Petre, catenas, Qui facis ut pateant coelestia regna beatis.

[2] Solem iustitiae regem paritura supremum Stella maria maris hodie processit ad ortum. ℣. Cernere divinum lumen gaudete fideles.

[3] Jam tenet Othmarus paradisi gaudia clarus Suppeditans agno date laudes robore magno.

[4] Nos sumus indigni promissa superna mereri, Sed tu pro nobis funde preces superis.

[5] Inspirées par le Carmen de S. Trinit. de Mariús Victorinus Afer (Migne, Patr. lat. 8, 1139 seq.) Tous les textes ci-dessus cités sont aujourd'hui encore au Bréviaire, sauf le ℟. *Gloria Patri* dont voici la teneur :

℟. Gloria Patri genitaeque proli
Et tibi compar utriusque semper
Spiritus alme, deus unus omni
Tempore saeculi.

℣. Da gaudiorum praemia,
Da gratiarum munera,
Dissolve litis vincula, [tempore.
Astringe pacis foedera Omni

fait pas une impression d'unité. Mais les pièces rimées sont elles-mêmes de factures diverses. Tantôt ce sont des strophes en dimètres iambiques et trochaïques (*Gloria tibi* et *Laus et perennis*, ℣. *Da gaudiorum*), tantôt des strophes saphiques (*Gloria laudis*, *Laus Deo Patri*, et *Gloria Patri*), ensuite des vers sans autre rapport que l'assonnance finale (*Ex quo omnia*, *Te invocamus*, *Spes nostra*, *Libera nos*), si toutefois ce sont des vers. On trouve même deux mètres absolument différents dans une seule et même pièce, le ℟. *Gloria Patri*. Il faut en conclure ou bien que le compositeur de cet *Officium de SS. Trinitate* cherchait encore sa voie et ne savait pas au juste comment doit être disposé un Office versifié, ou bien que nous avons là une compilation puisée à des sources différentes. On l'attribue à Etienne, évêque de Liège († 920), ou plutôt à son contemporain Hucbald de Saint Amand qui était en relations artistiques avec lui.[1] Les compilations de ce genre n'étaient pas rares en ce temps; et précisément Etienne de Liège avait ajouté des répons de sa composition à un Office aux parties versifiées de Saint Lambert que lui avait offert un autre poète, Hucbald peut-être. En tout cas on ne doit pas placer après le 10e siècle l'origine des Offices versifiés; il est probable, d'après ce qu'on en sait jusqu'à présent, que le mouvement partit de ce monastère de Saint Amand dans les Flandres, gagna bientôt les autres monastères de la Belgique, pénétra en France et finit par s'étendre dans les pays environnants.

Le manuscrit hartkérien ne renferme qu'un seul Office entièrement versifié; mais il n'est pas de la main de Hartker. Il n'a été écrit qu'au 12e siècle et ajouté au Cod. 391 de Saint Gall[2] : c'est l'*Officium de XI milibus Virginum*.[3]

L'Antiphonaire parisien de *Saint-Maur-des-Fossés*, déjà cité et datant du 12e siècle, renferme en plus grand nombre des pièces et des Offices entièrement versifiés. Outre les antiennes et les répons de l'Office de Noël rencontrés déjà

[1] Blume, l. c. 138. Bäumer, *Hist. du Brév.* p. 356.

[2] Cod. Hartker, éd. de la Paléogr. mus. p. 216 sep.

[3] Publié en partie par Dreves dans le t. 2e de ses *Offices rimés* p. 238, d'après des manuscrits d'origine non monastique dans lesquels, on le sait, les Offices sont plus courts.

dans le Cod. hartkérien, nous trouvons ici des pièces moindres de l'Office de Saint Maur (fol. 40 seq.), de Saint Benoît (fol. 63 seq.), de l'Invention de la Sainte-Croix (fol. 113 seq.), de Sainte Marie-Madeleine (fol. 164 seq.), de l'Assomption (fol. 175 seq.), de la Nativité (fol. 180 seq.), de l'Exaltation de la Sainte Croix (fol. 184 seq.), de Saint Eloi (fol. 219 seq.), et de Saint Nicolas (fol. 222 seq.).

Il arrivait aussi que des Offices anciens étaient remplacés par des nouveaux, naturellement de forme poétique. L'Antiphonaire parisien en fournit un exemple intéressant dans un Office de Saint Clément (fol. 212 seq.). Il y a d'abord le nouvel Office complet, puis encore les pièces du 3e Noct. et des Laudes en prose de l'ancien Office. Les pièces versifiées ne se distinguent ni par l'unité de facture, ni par l'adroit emploi des formes métriques ou rythmiques, ni enfin par des pensées profondes : c'est une œuvre d'occasion sans grande valeur.

Pour donner au lecteur une idée de cette période transitoire des Offices versifiés, nous reproduisons ici, d'après ce même manuscrit parisien, l'Office complet de Saint Arnould, martyr (fol. 161 seq.). On remarquera l'alternance de formes dans les strophes, les nombreuses assonnances à la fin des vers, la prose ajoutée au dernier répons des Matines et la dernière ant. des Laudes écrite en langue ordinaire.

Officium S. Arnulfi.

VIG. AD VESP.

Ant. Christe de patris sapientia, gloria, splendor,
aspira nobis tibi solvera munera laudis
martiris Arnulfi meritis precibusque beati.

Ant. Huius adest nobis mentes ad gaudia cogens
natalis hinc prosperitas ad vota nitescat.

Ant. Gaudeat hinc collecta manus pro munere sanctus
Arnulfus quo perfruitur super ethera notus.

Ant. Vincula tu nostri martir venerande reatus
nunc prece desudans instanter solve profunda.

℟. Vernans purpurea. ℣. Martir Martirii.

Ant. ad Magn. Exultet aula celica
laetetur mundi machina,
exultet urbs turonica,
congratuletur Gallia,
Arnulfi magni martiris
dum recolit solemnia.

INVITATORIUM

Deum devotis mentibus
adoremus fideliter,
Arnulfus martir inclitus
in quo vivit feliciter.

I. Nocturn.

Ant. Francorum fausto germine
divino datus munere
Arnulfus venerabilis
surrexit vir mirabilis.

Ant. Remensium Remigio
tunc temporis episcopo
oblatus est a patribus,
cuius fuit filiolus.

Ant. Beatus praesul puerum
suscipiens ut proprium
alumnum altor aluit
secundum legem domini.

Ant. Pius pater pius puer
psallebant Christo iugiter
docebat doctor docilem
discipulum et humilem.

Ant. Regi multum amabilis
sanctus Arnulfus meruit
neptam regis accipere
sub coniugali foedere.

Ant. Sic maximus cum maxima
coniunctus Christi gratia.
deum quaerentes pariter
manent aeterni virgines.

℟. Politis in lapidibus,
quibus coelestis struitur
Hierusalem mirifica,
micat Arnulfus gloria.

℣. Colore pictus rubeo
martirii cognitio. Mirifica.

℟. Ingenuis parentibus
Arnulfus martyr genitus,
sublimitatem sobolis
submisit vitae meritis.

℣. Magnanimus ut iuvenis
iugum portaret domini.
Sublimitatem.

℟. Divino tactus monitu
fidelis Christi famulus
relicta rerum copia
fit paupertatis incola.

℣. Olim dives in patria
per mundum aget advena. Fit.
℟. Romana sanctus limina
deposcit apostolica,
implorat patrocinia,
viae suae *solamina.*
℣. Loca sanctorum visitat
per orbis ampla spatia.
Implorat.
℣. Gloria Patri. ℟. Romana.

Prosa. Solus qui permanes
deus super omnes,
pietatem tuam poscimus humiles,
ut nostra corpora semper sanctifices,
mentes atque nostras vas tibi praepares;
sine fine, pie rex, nos conserva,
tua nobis concede *solamina.*

II. Nocturn.

Ant. Herilis pauper coelitus
ut redeat ammonitus
Ravennatensem proprio
urbem ditat hospitio.
Ant. Cum promeret dominica
in nocte laudum cantica,
clamare coepit anima,
sancte Arnulfe adiuva.
Ant. Benignus pater lugubrem
benigne vocem audiens,
et animam eripuit
et corpori restituit.
Ant. Ravennatensis concio
dans operam miraculo
festina gerit gaudia
in hospitis praesentia.
Ant. O qualem operarium,
quam gnarum Christi medicum.
resuscitavit mortuum
iam patientem feretrum.
Ant. Tu pater me sanctissime,
de infernali carcere
tu liberasti me pius,
non te relinquam amplius.
℟. Cum civitas Turonica
foret pastore vidua,
sanctus Arnulfus strenuam
suscepit oechonomiam.
℣. Electus et ab angelis
maiorem gradum meruit. Sanctus.
℟. Decem et septem per dies
episcopatum obtinet,
Hispanias post appetit
novae fundator fidei.
℣. Ut qui praesens est ubique
spiritu, sit et opere. Hispaniam.
℟. Sacerdos magnus domini
serpentem fisus adiit,

de stola collum vinxit,
in quoddam stagnum pepulit.

℣. Tunc rex et omnis populus
Christum credit baptizatus. In quoddam.

℟. Conserva famulos angue redemptos,
ac Arnulfe, polo redde *beatos.*

℣. Exaudi proprios altor alumnos. Ac.

℣. Gloria. ℟. Conserva.

Prosa. Benigne deus, quem laudant angeli,
venerantur, tremunt potestates coeli,
culpae veniam annue nobis,
quia solus potens es, parce famulis,
nosque polo redde *beatos.*

Ad cantica.

Ant. Benedictione itaque petita
ignotae peregrinationis arripuit iter.

℟. Miles Christi. ℣. Ut coelestis.

℟. Praesul inclitus Arnulfus
Christi domini famulus
postposita mundi pompa
coeli petivit sidera.

℣. Exultans martir coelicus
paradisicola dignus. Postposita.

℟. Beatus martir domini
pompatus vitae meritis
a servis caesus gladiis
martirium *promeruit.*

℣. Jam dignus coeli requie
ac paradisi munere. A servis.

℣. Gloria. ℟. Beatus.

Prosa. Pro meritis opimis fugimus ad te,
poli dives incola martir Arnulfe,
nimis gloriose,
te veneramur clara voce,
ad te clamantes nos respice,
pie pater nobis succurre,
nos ab omni malo eripe:
umbone sancto famulos protege,
atrox ne serpens valeat laedere,
dulcis altor preces nostras suscipe,
clementiam tuam nobis ostende,
rogamus te, Christe,
huius almi martiris prece
fac nos illuc scandere,
quo beatus Arnulfus esse
tecumque vivere *promeruit.*

AD LAUDES.

Ant. Cunctis valde venerandus
est beatus Arnulfus,
primum illis, quibus datus
est a deo corpore.

Ant. Felix martir Arnulfus
coeli stemmate fisus
per corporis martirium
perenne sumpsit gaudium.

Ant. Metuende deus semper,
o quam ammirabilis,
qui triumphum talem praebes
militibus propriis.

Ant. O athleta virtuose,
Arnulfe, suppliciter
ut pro nobis deum roges,
precamur humiliter.

Ant. Laudemus dominum gaudenti mente supernum,
laetificat tanto qui nos presente patrono.

In Evang. Adest nobis dies gaudii, qua beatus Arnulfus susceptus est inter agmina sanctorum; nobis ergo succurre, pie pater, apud deum.

AD MAGNIFICAT.

O martir propriam felix Arnulfe catervam
digna laude tui recolentem gaudia festi
semper sanctifica miti moderamine serva,
te duce christicolis iungatur iure perenni.

Le perfectionnement des Offices versifiés se fit parallèlement à celui des séquences. Après avoir commencé par la simple juxtaposition de pièces en vers et en prose, on en était venu à revêtir l'Office entier de formes métriques, d'abord si variées que l'unité de structure de l'Office en était détruite. Mais on ne tarda pas à reconnaître les défauts de ce système avec ses pièces et parties diverses se suivant sans aucune cohésion même extérieure. Le progrès à faire était tout indiqué et s'imposait de lui-même. Toute l'*Historia* — nom donné à l'ensemble des parties chantées de l'Office, surtout des pièces versifiées[1] — devait présenter

[1] Cf. ci-dessus p. 133.

un seul et même type métrique et rythmique du commencement à la fin, et tendre par la *rime* à bien unir les membres d'une strophe.

Jusqu'à présent on n'est pas fixé sur le créateur de l'*Office rimé*, cette clef de voûte du développement en question. Peut-être faut-il considérer le franciscain *Julien de Spire* comme celui qui mit le sceau à son perfectionnement. Poète et compositeur de grand talent, il est l'auteur, pour le texte et le chant, des Offices de S. François et de S. Antoine.[1] Il mourut vers 1250 à Paris, où il avait passé la plus grande partie de son existence. L'origine de l'Office rimé entièrement, perfectionné et conduit à son unité de formes se placerait donc vers la fin du 12e siècle ou dans la 1re moitié du 13e, époque peu éloignée de l'action d'Adam de S. Victor dont les séquences auront influé sur la forme de l'Office. Les deux œuvres de Julien forment un tout organique si parfait et si fortement caractérisé qu'il était impossible d'aller plus loin.

On s'en fera une idée claire par les premières antiennes de ces Offices :

Officium S. Francisci.		Officium S. Antonii.	
Première antienne des 1res Vêpres.			
Franciscus, vir catholicus	a	Gaudeat ecclesia,	a
Et totus apostolicus	a	Quam in defunctorum	b
Ecclesiae teneri	b	Sponsus ornat gloria	a
Fidem romanae docuit	c	Matem filiorum	b
Presbyterosque monuit,	c		
Prae cunctis revereri.	b		

Celui de S. François est composé en vers iambiques, celui de S. Antoine en trochées; la rime contribue partout à arrondir les formes d'ailleurs fort nettes, en sorte que les antiennes et les répons ont une certaine ressemblance avec le cantique moderne. Les pièces d'une même partie d'Office,

[1] Publiés, avec le chant, par le P. Felder : *Les Offices liturgiques rimés de S. François et de S. Antoine*, poésie et musique de Fr. Julien de Spire, Fribourg (Suisse) 1901. L'exposé du Dr Weis : *Julien de Spire* Munich 1900, y est rectifié en des points importants; la partie musicale de cet ouvrage de Weis est la moins réussie.

par exemple les antiennes des Vêpres, les antiennes et les répons du 1er Nocturne, ont un nombre égal de vers et une même disposition de rime. Ainsi dans l'Office de S. Antoine toutes les antiennes, des Vêpres et des Matines, ont quatre vers; seuls les Cantica ad Evangelium sont avec raison traités plus largement, par égard pour la tradition. On ne pouvait pas donner aux répons une facture égale à celle des antiennes; l'exécution mélodique exigeait pour ceux-là un plus grand nombre de vers.

Ce genre d'Offices trouva un accueil très favorable; les causes en furent non seulement les éminentes qualités poétiques et musicales de l'auteur, mais encore l'énorme diffusion de l'Ordre franciscain et des Offices de ses plus grands Saints. On imitait volontiers les formes juliennes pour les Offices de Saints franciscains et autres; il n'était pas rare d'y retrouver des échos des textes originaux, et souvent même on en empruntait simplement les mélodies. Les imitations de ce genre se trouvent surtout dans des livres à l'usage des Franciscains. Ainsi les Offices rimés de Ste Claire, de S. Antoine l'Ermite, de S. Louis et d'autres.[1] Le plus important en est un de *SS. Trinitate* commençant par les mots *Sedenti super solium;*[2] il a été composé par le franciscain John Peccham, archevêque de Cantorbéry († 1292); extérieurement c'est une exacte imitation de l'Office julien de S. François dont il a aussi emprunté les mélodies. Ce nouvel *Officium Trinitatis* supplanta l'ancien d'abord dans les livres franciscains, ensuite aussi dans les romains rédigés par les Franciscains depuis Sixte IV. Aujourd'hui l'ancien est seul en usage.

Le nombre des Offices du bas moyen âge est incalculable. Dreves et Blume en ont publié des centaines d'après des manuscrits et d'anciens imprimés. Beaucoup de Saints en ont eu plusieurs; on a trouvé par exemple 21 Offices rimés différents de Ste Anne.[3] Peu de noms d'auteurs sont parvenus jusqu'à nous. Nous allons en mentionner encore quel-

[1] Cf. Dr Weis, *Julien de Spire*, p. 84 seq.
[2] Dreves, *Anal. hymn.* V. 19 seq.; cf. XXIII, p. 5 seq. et XXV, 5 seq.
[3] Blume, Poésie etc. l. c. p. 133 seq.

ques-uns, pour montrer *la floraison extraordinaire d'Offices depuis le 10e siècle;* nous ne ferons pas de différence entre les poètes et les prosateurs.

Déjà *Alcuin* passe pour avoir composé à Tours un Office de S. Etienne et d'autres chants, mais on ne dit pas qu'il les ait aussi pourvus de mélodies.[1] Son ami *Angelram*, abbé de S. Riquier, doit être l'auteur de l'Office de S. Valère et de S. Wulfran. *Hucbald* de S.-Amand († vers 930) et l'évêque *Etienne* de Liège ont été déjà mentionnés. Le premier, théoricien célèbre, dont l'ouvrage,[2] plus que tout autre, présente la théorie latine avec un remarquable mélange de notions byzantines, composa aussi des chants pour les Eglises de Meaux et de Nevers; en cette dernière ville il avait dirigé l'école de chant pendant un certain temps. Etienne, lui, paraît avoir été d'une grande activité liturgique,[3] ce qu'on fait déjà remarquer pour *Francon*, son prédécesseur à Liège (856-903).[4] *Ratbod*, évêque d'Utrecht vers 900, passait pour avoir composé l'Office de la Translation de S. Martin; de même *Rainald*, évêque de Langres, pour le saint Martyr Mammès, sur des textes tirés des poésies de Walafrid Strabon. *Guidon*, évêque d'Auxerre (vers 950), est cité pour avoir adapté ses textes en l'honneur d'un S. Julien à des mélodies composées par *Hericus* et *Remigius*, deux moines de S.-Germain de Paris, pour célébrer leur patron. Ces mêmes mélodies servirent à Autun, depuis le 12e siècle, pour la fête de S. Lazare.[5] L'Abbé *Folcvin de Lobbes* (965-980) est l'auteur d'un Office rimé de S. Folcvin, l'Abbé *Odilon de Cluny* (994-1048) très probablement d'un travail pareil en l'honneur de son prédécesseur S. Mayeul. On cite encore *Létald* de Micy près d'Orléans (fin du 10e siècle), compositeur d'un Office célèbre de S. Julien, premier évêque du Mans; il est vanté pour sa

[1] Gerbert, *de cantu* II, 33.

[2] *De harmonica institutione*, dans les Scriptores de Gerbert, t. I.

[3] D'après Sigebert de script. eccl. c. 125 (Migne, Patr. lat. 60, 573) il envoya à Robert, évêque de Metz, une collection de capitules, répons, versets et collectes pour toutes les Heures diurnes et nocturnes de l'année liturgique.

[4] Gerbert, *de cantu* II, 32.

[5] Pour ce qui va suivre cf. Blume l. c. 137 seq., Lebeuf, *Traité historique*, p. 18 seq. et Gerbert, *de cantu* II, 35 seq.

connaissance des mélodies anciennes qu'il avait prises pour modèles, n'imitant pas en cela bien des compositeurs qui se permettaient des libertés et des innovations.[1] Vers 936 florissait *Marquard*, moine d'Echternach, auteur d'hymnes, de proses et d'autres chants liturgiques. Un *Remigius Mediolacensis* (vers 980) composa, à la requête d'Eckbert, archevêque de Trêves, les Offices des SS. Eucaire, Valère et Materne, fondateurs de l'Eglise tréviroise, et aussi d'autres chants. Une mention spéciale est due à *Brunon*, évêque de Toul, qui devint Pape sous le nom de Léon IX († 1054). On lui attribua des répons pour l'Office de S. Gorgon, patron de l'abbaye de Gorze (Metz), ensuite des répons pour les fêtes de S. Hidulphe, de Ste Odile, de S. Grégoire-le-Grand. Si on ne cite ici que des répons, n'oublions pas qu'ils étaient la partie brillante de la solennité liturgique; aux jours de fête tous les yeux se portaient sur le soliste des répons matutinaux. Brunon est encore l'auteur d'une célèbre mélodie du Gloria in excelsis.[2] Des époques postérieures on nomme encore *Ingobrand*, Abbé de Lobbes (12e siècle), un chanoine *Pierre de Cambrai* (fin du 13e siècle) qui mit en musique des antiennes et des répons en l'honneur de Ste Elisabeth, fut aussi célèbre compositeur de pièces polyphoniques (Conductus).

En *Allemagne* les Offices rimés ne furent pas cultivés aussi soigneusement que dans les pays de langue française; en général les Allemands n'aimaient pas à se lancer dans les innovations liturgiques. Néanmoins nous trouvons chez eux un bon nombre d'hommes éminents, poètes et musiciens, qui mirent leur beau talent au service de la liturgie. Ailleurs

[1] « Porro in componendo S. Juliani officio excedere noluit a similitudine veteris cantus, ne barbaram aut inexpertem melodiam fingeret; non enim mihi placet, ait ille, quorumdam musicorum novitas qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omnino dedignentur auctores ». *Annal. Bened.* I, 110. Lebeuf (l. c. p. 43) entend ici par cette « novitas » l'invasion progressive de la ruine et des textes métriques dans l'Office, de même les libertés que s'était déjà permises Etienne de Liège dans son *Off. de SS. Trinitate*, la préférence donnée à la tonique et à la dominante dans les périodes et les cadences des divisions périodiques, enfin les mélodies plus riches dans les antiennes

[2] Cette mélodie est reproduite par Schubiger, *Ecole de chant*, ex. 59.

nous avons cité déjà *Bernon de Reichenau* († 1044); nous avons de lui un Office de S. Ulrich, peut-être aussi de S. Meinrad, et encore des tropes et des hymnes. De même nous connaissons déjà *Hermann Contract* comme compositeur.[1] Au 12e siècle appartient *Udalschalc*, abbé du monastère de St-Ulrich et de Ste-Afra d'Augsbourg (1124-1150). Il jouissait d'une égale considération comme poète et compositeur : pour les Offices des deux patrons de son église il composa le texte et le chant.[2] On lui attribue un travail semblable sur la vie de S. Maurice et de Ste Marie-Madeleine.[3] Dans les temps postérieurs nous trouvons encore quelques compositeurs d'Offices rimés, *Ghiseler de Hildesheim*, *Léopold de Steinberg*, tous deux exerçant leur activité à Hildesheim vers 1400; ensuite *Jean Hoffmann*, évêque de Missen (vers 1450) et *Jean Hane* (fin du 15e siècle).[4]

En Italie on cultiva moins encore, semble-t-il, l'Office rimé. *Alfano*, moine du Mont-Cassin et plus tard archevêque de Salerne (2e moitié du 11e siècle), est l'auteur d'un Office rimé de Ste Sabine. Un siècle plus tard *Reinaldus de Colle di Mezzo*, également d'abord moine du Mont-Cassin, ensuite cardinal-prêtre depuis 1140, composa un Office de S. Placide. Enfin *Raymond de Vincis*, Dominicain, qui vivait à Capoue vers la fin du 14e siècle, est cité pour avoir composé un Office de la Visitation. C'est l'Eglise romaine qui resta le

[1] Cf. ci-dessus p. 161 note, et p. 266.

[2] Le catalogue des Abbés de son monastère dit de lui avec éloge : « Fecit inter alios cantus historiam totam de S. Afra. Similiter et historiam S. Udalrici, ep. Aug., quem cantum ad episcopum Constantinensem Udalricum fecit; ita metro dyapente diatessaronque inducit, ac diaposon consonantiarum concordi modulatione cum opportunis licentiis et figuris huius artis musicae utitur mirifice, ut in jocunditatem laudesque suaves dei atque viri admirationem tristes quoque mentes quam facile excitari possint. Nec discors verborum sensus a melodiae concentu. Optimo enim metrorum genere Udalrici, Afrae autem prosa equidem a metri compendio haud multum distante, vitam pene omnem pariter ligavit ac comprehendit. » Vergl. Hoeynck, *Geschichte des Bistums Augsburg*, S. 59.

[3] « Versibus complexus est easque notis musicis composuit et ad publice decantandas in officiis ecclesiasticis destinavit. » Hoeynck, ibid.

[4] Blume, l. c. 142.

plus fidèle à l'antique forme de son Office, et des livres purement romains s'ouvrent rarement pour donner place à un Office rimé. Celui-ci envahit plus facilement l'Angleterre et la Scandinavie.

Ainsi l'Office était peu à peu tombé sous la domination de la poésie, et les hymnes, (sa forme la plus récente), s'étaient assimilé presque complètement toutes les parties plus anciennes. On devait en arriver là tôt ou tard, dès qu'on admettait dans la liturgie des textes n'appartenant pas à la Bible, le livre de prière et de chant de l'Eglise. La grande réforme liturgique du 16e siècle a mis hors d'usage la plupart des Offices datant de la fin du moyen âge, et rétabli sur leurs bases primitives les Heures canoniales ramenées à l'uniformité. Ainsi l'œuvre du Concile de Trente fut également sous ce rapport une bienfaisante réforme; et en laissant subsister quelques pièces rimées l'Eglise montrait son empressement à admettre chez elle tout ce qui est beau et pieux, pourvu que ce soit conforme aux règles établies par les créateurs de l'Office. Dans la suite quelques Offices rimés se sont maintenus jusqu'à présent surtout dans le Bréviaire des Dominicains et des Franciscains. Au 17e siècle encore *David Furmann* composa un Office rimé de S. Florian, et un manuscrit viennois en renferme un encore plus récent en l'honneur de l'Immaculée-Conception.[1]

***

« *Retour à la tradition* » fut le mot d'ordre donné par le Concile de Trente pour tout le domaine de la liturgie. C'était de première nécessité, car les innovations faites au cours des siècles précédents menaçaient de ruiner toutes les formes de prière et de chant. L'historien du chant d'église doit rendre à la divine Providence de ferventes actions de grâces à l'occasion de ce retour.

La réforme du Concile de Trente a donné une vie nouvelle et splendide à la liturgie romaine établie par Grégoire I, en sorte que les prières de l'Eglise montent au ciel, aujourd'hui encore, suivant les vénérables formes antiques. Celles-

[1] Dreves, Préf. du t. XXVI des Anal. hymn.

ci n'ont encore rien perdu de leur force et de leur fraîcheur, elles semblent croître toujours en magnificence. Mais la divine providence ne s'est pas contentée de nous transmettre presque intactes les formes de la prière; le chant, qui en est issu au pied de l'autel, qui a grandi avec l'Eglise elle-même et a été organisé par elle en même temps que sa prière, le chant lui non plus n'a été perdu. Des centaines de livres le conservent jusqu'à nos jours, et en ce moment il célèbre sa résurrection sous l'égide d'un Pape illustre. Ainsi le présent donne la main au passé : preuve évidente que Dieu lui-même veille sur la destinée de cette magnifique et sublime manifestation de l'esprit humain, et qu'il est toujours énergiquement intervenu au moment critique pour remettre à leur place les tendances des novateurs à courte vue.

SUPPLÉMENT.

Les textes de l'Antiphonarium Missae.

Les tableaux suivants présentent une vue d'ensemble des textes du livre de chant du moyen âge primitif, en même temps que de leur origine. Un simple chiffre après un texte indique le psaume correspondant; d'autres abréviations se rapportent à d'autres parties des Saintes-Ecritures, p. ex. Gal. 6 = Epître aux Galates, ch. 6. Enfin les textes extra-bibliques sont marqués d'un point d'interrogation. A l'aide de ces tableaux on pourra vérifier les exposés des chap. 4, 5, 6 et 10.

Ce travail est basé sur le cod. 339 de S.-Gall du 10e siècle, mis à la portée de tous par sa publication phototypique dans la Paléogr. music. des Bénédictins de Solesmes, t. I. Sauf les quelques fêtes de Notre-Seigneur et des Saints ajoutées plus tard, ces tableaux présentent aussi le contenu des livres de chant du moyen âge postérieur et d'après le Concile de Trente; ils pourront donc être fort utiles même à ceux qui veulent s'orienter dans le Graduel d'aujourd'hui et dans l'origine de ses textes.

Dans les manuscrits, il n'y a guère de divergences qu'aux versets alléluiatiques, dont les textes n'ont probablement pas été mis en ordre sous Grégoire I (cf. p. 98). Une vue d'ensemble des textes alléluiatiques de la Semaine pascale d'après des sources manuscrites et imprimées du 8e siècle au Concile de Trente, fera voir la différence.

Nous donnons aussi la série des répons-graduels des Dimanches après la Pentecôte, mentionnée p. 96, et si surprenante dans le manuscrit de Rheinau et dans quelques autres; on peut les comparer à ceux du cod. 339 de S.-Gall.

Comme il est dit explicitement dans la Paléogr. mus. 1, p. 11 seq., le manuscrit 339 de S.-Gall nous représente l'état du livre de chant romano-grégorien tel qu'il était dans la 2e moitié du 10e siècle Il n'est pas impossible d'en extraire la forme primitive de l'Antiphonarium Missae grégorien; pour cela il suffit d'éliminer les Messes et les pièces intro-

duites seulement aux 7e, 8e et 9e siècles, qui sont les suivantes :

1. Tous les jeudis du Carême, qui n'eurent une Messe particulière que sous Grégoire II;

2. La fête de la très sainte Trinité, introduite seulement au 9e siècle;

3. La Dédicace des églises.

4. Les dimanches après les Quatre-Temps; parmi eux le 2e dimanche du Carême n'a pas encore de Messe dans le cod. 339.

5. Le jeudi après la Pentecôte;

6. Les fêtes de la très sainte Vierge en dehors de l'Octave de Noël;

7. Les fêtes de la sainte Croix, qui sont mélangées de pièces grecques;

8. Enfin les fêtes suivantes des Saints : Lucie, Félix in Pincis, Grégoire, Alexandre, Eventius et Théodule, Prime et Félicien, Apollinaire, Agapit, Adrien, Gorgon, Prote et Hyacinthe, Euphémie, Jérôme et Martin.

Dans les tableaux, les Messes postgrégoriennes sont reconnaissables aux parenthèses.

Les textes imprimés en italiques ne sont indiqués, dans le manuscrit, que par les premiers mots et sans notation, soit parce que ces chants ont déjà servi plus haut, soit parce qu'ils seront donnés intégralement plus loin. C'est le cas pour le ℟. *Propitius* avec ℣. *Adiuva* in Sabb. ante Dom. II. Adv. et Fer. V post Dom. II. Quadr.; le ℟. *Convertere* avec ℣. *Domine refugium* in Sabb. ante Dom. II. Quadr. et Dom. VI post Pentec.; le ℟. *Salvum fac* avec ℣. *Ad te Domine* du même Sabb. et Fer. IV. post Dom. II. Quadrag.; enfin le Tr. *Audi filia* in Purific. et Annunt. B. M. V.

I.

Le Cod. 339 de Saint-Gall.

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
Dom. IV ante Nativ. Dom.			
Ad te levavi 24	*Vias tuas* 24	Universi qui 24	Vias tuas 24
Dom. III ante Nativ. Dom.			
Populus Sion Isai. 30	*Qui regis* 79	Ex Sion species 49	Congregate 49
(Nat. S. Luciæ)			
Dilexisti 44	*Eructavit* 44	Dilexisti 44	Propterea 44
Dom. II ante Nativ. Dom.			
Gaudete Philip. 4	*Cant. domino* 95	Qui sedes 79	Qui regis 79
Feria IV.			
Rorate Isai. 45	*Coeli enarrant* 18	Tollite portas 23	Quis ascendet 23
		Prope est Dominus 144	Laudem domini 144
Feria VI.			
Prope esto 118	*Beati immac.* 118	Ostende nobis 84	Benedixisti dom. 84
Sabb. 12 lect.			
Veni et ostende 79	*Qui regis* 79	A summo coelo 18	Coeli enarrant 18
		In sole posuit 18	A summo cœlo 18
		Dom. deus virtut. 79	Excita domine 79
		Excita domine 79	Qui regis 79
Dom. prox. ante Nat. Dom.			
Memento 105	*Confitemini* 105	*Prope est dom.* 144	*Laudem domini* 144
Vigil. Nativ. Dom.			
Hodie scietis Exod. 16	*Dom. est terra* 23	Hodie scietis Exod. 16	Qui regis 79
Nativ. primo gallicinio			
Dominus dixit [illegible] 2	*Quare fremuer.* 2	Tecum principium 109	Dixit dominus 109
In primo mane			
Lux fulgebit Isai. 9	*Dom. regnavit* 92	Benedictus qui 117	A domino factum 117
In die			
Puer natus Isai 9	*Cant. Domino* 97	Viderunt omnes 97	Notum fecit 97
Nat. S. Stephani			
Etenim sederunt 118	*Beati immac.* 118	Sederunt princip. 118	Adjuva me 118
Nativ. S. Johannis			
Ego autem sicut 51	*Quid gloriaris* 51	Justus ut palma 91	Ad adnuntiandum 91
Item ad Missam			
In medio Eccles. 15	*Bonum est confiteri* 91	Exii sermo Joh. 21	Sed sic eum Joh. 21
Nat. Innocentium			
Ex ore 8	*Dom. dominus* 8	Anima nostra 123	Laqueus 123
Nat. S. Silvestri			
Sacerdotes tui 131	*Memento dom.* 131	Ecce sacerdos Eccl. 44	Non est inv. Eccl. 44
Statio ad S. Mariam			
Vultum tuum 44	*Eructavit* 44	Diffusa est 44	Propter veritatem 44
Dom. I post Nativ.			
Dum medium Sap. 18	*Dom. regnavit* 92	Speciosus forma 44	Eructavit 44

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Ostende nobis 84	Ad te levavi 24	Dirige me / Respice in me 24	Dominus dabit 84
Lætatus sum[1] / Stantes erant 121	Deus tu convert.[1] 84	Benedixisti / Misericordia 84	Hierusal. surge Bar 4 et 5
Diffusa est 44	Offerentur... tibi 44	Eructavit / Adducntur 44	Diffusa est 44
Excita domine 79	Benedixisti 84	Operuisti / Ostende 84	Dicite pusill. Isai. 35
	Confortamini Isai. 35	Tunc aperientur / Audite itaque Isai. 35	Ecce virgo Isai. 7
	Deus tu convertens 84		Ecce dominus veniet Zachar. 14
Hym. 3 puer[2] Dan. 3	Exsulta satis Zach. 9	Loquetur Zach. 9	Exsultavit ut 18
Tractus Qui regis 79		Quia ecce Zach. 2	
Memento nostri 105	Ave Maria Luc. 1	Quomodo in me / Ideo quod Luc. 1	*Ecce virgo* Isai. 7
Veni domine ? (r. Hälfte Habac. 2 3)	Tollite portas 23	Domini est terra / Ipse super 23	Revelabitur Isai. 40
Dominus dixit 2	Lætentur coeli 95	Cantate domino / Cantate domino 95	In splendoribus 109
Dominus regnavit 92	Deus enim firmavit 92	Dominus regnavit / Mirabilis 92	Exsulta filia Zach. 9
Dies sanctificatus ?	Tui sunt coeli 88	Magnus et Misericordia / Tu humiliasti 88	Viderunt omnes 97
Video coelos Act. 7	Elegerunt Act. 6	Viderunt faciem / Positis autem Act. 6	Video coelos Act. 7
	Gloria et honore 8	Domine dominus / Quis est homo 8	Magna et gloria 20
Hic est discip. Joh. 21	Justus ut palma 91	Bonum est confiteri / Ad adnuntiandum / Plantatus 91	Exiit sermo Joh. 21
	Ainma nostra 123	Nisi quod dominus / Torren. pertransivit 123	Vox in Rama Matth. 2
Inveni david 88	Inveni david 88	Potens es / Veritas mea 88	Beatus serv. Matth. 24
	Offerentur regi 44	Eructavit 44	Simile est Matth. 13
Dominus regnavit	*Deus enim firmavit* 92		Tolle puer. Matth. 2

[1] En bas de la deuxième page le manuscrit ne marque ni l'Offertoire ni le second verset alléluiatique *Stantes erant*. Celui-ci a dû y être primitivement mais a été effacé. Pour la fer. VI post Dom. II ante Nativ., qui a le même Offertoire *Deus tu convertens*, il n'y a que les premiers mots; or le manuscrit ne fait ceci que si la pièce en question a déjà figuré intégralement. Au surplus les deux pièces ont été ajoutées sur une des feuilles du manuscrit précédant le Graduel.

[2] Pour l'*Hymnus trium puerorum* les paroles seules sont marquées, point de mélodie.

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
In Epiphania			
Ecce advenit ?	*Deus iudicium* 71	Omnes de Saba Is. 60	Surge Isai. 60
Dom. I post Theophan.			
In excelso throno ?	*Jubilate dom.* 99	Benedictus dom. 71	Suscipiant 71
(Nat. S. Felicis in pincis)			
Os iusti 36	*Noli æmulari* 36	Juravit dominus 109	Dixit dominus 109
Dom. II post Theophan.			
Omnis terra 65	*Jubilate deo* 65	Misit dominus 106	Confiteantur 106
Nat. S. Marcelli			
Statuit ei Eccles. 45	*Misericordias* 88	Inveni david 88	Nihil proficiat 88
Nat. S. Priscæ			
Loquebar 118	*Beati immac.* 118	Specie tua 44	
Nat. S. Fabiani et Sebast.			
Intret in 78	*Deus venerunt* 78	Glorios. deus Exod. 15	Dextera tua Exod. 15
Nat. S. Agnetis			
Me expectaverunt 118	*Beati immac.* 118	*Diffusa est* 44	
Dom. III post Theophan.			
Adorate deum 96	*Dom. regnavit* 96	Timebunt 101	Quon. ædificavit 101
Nat. S. Vincentii			
Lætabitur 63	*Exaudi deus* 63	Posuisti domine 20	Desiderium 20
Nat. Agnetis (Octav)			
Vultum 44		*Specie tua* 44	
(Purificat. S. Mariæ)			
Suscepimus 47	*Magnus dom.* 47	Suscepimus deus 47	Sicut audivimus 47
Nat. S. Agathæ			
Gaudeamus ?	*Eructavit* 44	Adiuvabit eam 45	Fluminis impetus 45
Nat. S. Valentini			
In virtute 20	*Magna est* 20	Beatus vir 111	Potens in 111
(Nat. S. Gregorii)			
Sacerdotes Dei Dan. 3	*Benedicite* Dan. 3	*Juravit dominus* 109	
(Adnuntiatio S. Mariæ)			
Vultum 44		*Diffusa est* 44	
Dom. in Septuag.			
Circumdederunt 17	*Diligam te* 17	Adjutor in 9	Quoniam non 9
Dom. in Sexag.			
Exsurge 43	*Deus auribus* 43	Sciant gentes 82	Deus pone 82
Dom. in Quinquag.			
Esto mihi 70 ?) 30	*In te dom.* (70?) 30	Tu es deus 76	Liberasti 76
Fer. IV in cap. jejun.			
Misereris Sap. 11	*Miserere mei* 56	Miserere mei 56	Misit 56
Fer. V			
Dum clamarem 54	*Exaudi deus* 54	Jacta cogitatum 54	Dum clamarem 54
Fer VI			
Audivit dominus 29	*Exaltabo* 29	Unam petii 26	Ut videam 27

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Vidimus stell. Matth. 2	Reges Tharsis 71	Deus iudicium Orietur in diebus Suscipiant 71	Vidimus stell. Matth. 2
Jubilate deo 99	Jubilate deo 99	Ipse fecit Laudate nomem 99	Fili quid Luc. 2
	Gloria et honore 8		Posuisti domine 20
Laudate deum 148	Jubilate deo 65	Reddam tibi Locutum est 65	Dicit dominus Joh. 2
	Veritas mea 88	Posui Misericordiam 88	Do. quinque Matth. 25
	Filiæ regum 44	Eructavit Virga recta 44	Feci iudicium 118
	Lætamini 31	Beati quorum Pro hac orabit 31	Multitudo Luc. 6
	Offerentur minor 44		Quinq. prud. Matt. 25
Dominus regnavit 96	Dextera domini 117	In tribulatione Impulsus versatus 117	Mirabantur Luc. 4
	Gloria et honore 9		Qui vult ven. Matt. 16
	Diffusa est 44	*Eructavit* Specie tua 44	*Simile est* Matth. 13
{Adorabo 137 (Tract.) *Audi filia* 44}	*Diffusa est* 44		Responsum Luc. 2
TRACTUS			
Qui seminant 125	*Offerentur* minor 44		Qui me dignatus ?
Desiderium 20	In virtute 20	Vitam petiit Magna est 20	*Magna est gloria* 20
Beatus vir 111	*Veritas* 88		Fidelis serv. Matth. 7
Audi filia 44	*Ave Maria* Luc. 1		*Ecce virgo* Isai. 7
De profundis 129	Bonum est 91	Quam magnificata Ecce inimici Exaltabitur 91	Illumina 30
Commovisti 59	Perfice gressus 16	Exaudi Custodi me Ego autem 16	Introibo 42
Jubilate 99	Benedictus es 118	Beati immaculati In via Viam iniquitatis 118	Manducaverunt 77
	Exaltabo 29	Domine abstraxisti Ego autem dixi 29	Qui meditabitur 1
	Ad te domine 24		Acceptabis 50
	Domine vivifica 118	Fac mecum Da mihi intellectum 118	Servite domino 2

INTROITUS		VERSUS		GRADUALE		VERSUS	
Dom. I Quadrag.							
Invocavit	92	*Qui habitat*	90	Angelis suis	90	In manibus	90
Fer. II							
Sicut oculi	122	*Ad te levavi*	122	Protector noster	83	Domine deus	83
Fer. III							
Domine refugium	89	*Priusquam*	89	Dirigatur	140	Elevatio	140
Fer IV.							
Reminiscere	24	*Ad te domine*	24	Tribulationes	24	Vide humilitatem	24
				De necessitatibus	24	Ad te domine / Etenim universi	24
(Fer. V.)							
Confessio	95	*Cantate*	95	Custodi me	16	De vultu	16
Fer. VI							
De necessitatibus	24	*Ad te domine*	24	Salvum fac	85	Auribus	85
				Miserere mihi	6	Conturbata	6
Sabb. 12 lect.							
Intret oratio	87	*Domine deus*	87	*Dirigatur*	140	*Elevatio*	140
				Convertere	89	*Domine refugium*	89
				Propitius	78	*Adjuva nos*	78
				Salvum fac	27	*Ad te domine*	27
(Dom. II Quadrag.)							
Fer. II							
Redime	25	*Judica me*	25	Adjutor meus	69	Confundantur	69
Fer. III							
Tibi dixit	26	*Dom. illumin.*	26	*Jacta cogitatum*	54	*Dum clamarem*	54
Fer. IV							
Ne derelinquas	37	*Domine ne in*	37	Salvum fac	27	Ad te domine	27
(Fer. V)							
Deus in adjutorium	69	*Avertantur*	69	Propitius	78	Adjuva nos	78
Fer. VI							
Ego autem cum	16	*Exaudi domine*	16	Ad dominum	119	Domine libera	119
Sabbato							
Lex domini	18	*Cæli enarrant*	18	Bonum est confiteri	91	Ad adnuntiandum	91
Dom. III Quadrag.							
Oculi mei	24	*Ad te domine*	24	Exsurge domine	9	In convertendo	9
Fer. II							
In deo laudabo	55	*Miserere mei*	55	Deus vitam	55	Miserere mihi	55
Fer. III							
Ego clamavi	16	*Exaud. domine*	16	Ab occultis	18	Si mei non	18
Fer. IV							
Ego autem in	30	*In te domine*	30	*Miserere mihi*	6	*Conturbata*	6
(Fer. V)							
Salus populi		*Attendite*	77	Oculi	144	Aperis	144
Fer. VI							
Fac mecum	85	*Inclina domine*	85	In deo speravit	27	Ad te domine	27
Sabbato							
Verba mea	5	*Quoniam ad te*	5	Si ambulem	22	Virga tua	22

TRACTUS	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Qui habitat 90	Scapulis suis 90	Dicet domino / Quoniam angelis / Super aspidem 90	Scapulis suis 90
	Revela oculos 118	Legem pone / Veniant 118	Voce mea 3
	In te speravi 30	Illumina / Quam magna 30	Cum invocarem 4
	Meditabor 118	Pars mea / Miserere mei 118	Intellege 5
	Inmittit 33	Benedicam / In domino / Accedite 33	Panis quem Joh. 6
	Benedic 102	Qui propitiatur / Justitiæ eius 102	Erubescant 6
Laudate dom. 116	Domine deus 87	Inclina / Et ego / Factus sum 87	Domine deus 7
	Benedicam 15	Conserva me / Notas fecisti 15	Domine dominus 8
	Miserere mihi 50	Quoniam iniquitatem / Tibi soli 50	Narrabo 9
	Ad te domine 24		Justus es 10
	Beatus est Exod. 32	Dixit dominus / Dixit Moyses Ex. 32	Qui manducat Joh. 6
	Dom. in auxilium 39	Exspectans / Avertantur 39	Tu domine 11
	Illumina oculos 12	Usquequo domine / Respice in me 12	Oportet te Luc. 15
Ad te levavi 122	Justitia domini 18	Præceptum / Et erunt 18	Passer invenit 83
	Exaudi deus 54	Conturbatus / Ego autem 54	Quis dabit 13
	Dextera domini 117		Domine quis 14
	Domine fac 108	Deus laudem / Pro eo ut / Locuti sunt 108	Notas mihi 15
	Si ambulavero 137	In quacumque / Adorabo ad 137	Tu mandasti 118
	Intende voci 5	Verba me / Dirige 5	Qui biberit Joh. 4
	Gressus meos 118	Declaratio / Cognovi 118	Nemo te Joh. 8

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
Dom. IV Quadrag.			
Lætare Isai. 66	*Lætatus sum* 121	Lætatus sum 121	Fiat pax 121
Fer. II			
Deus in nomine 53	*Averte mala* 53	Esto mihi (30 ?) 70	Deus in te (30 ?) 70
Fer. III			
Exaudi deus 54	*Contristatus* 54	Exsurge domine 43	Deus auribus 43
Fer. IV			
Dum sanctificatus Ez. 36	*Benedic. dom.* 33	Venite filii 33 Beata gens 32	Accedite 33 Verbo domini 32
(Fer. V)			
Lætetur cor 104	*Confitemini* 104	Respice domine 73	Exsurge domine 73
Fer. VI			
Meditatio 18	*Cœli enarrant* 18	Bonum est confid. 117	Bonum est sperare 117
Sabbato			
Sitientes Isai. 55	*Attendite* 77	Tibi domine 9	Ut quid 9
Dom. V de Passione			
Judica me 42	*Quare me repu.* 42	Eripe me 142	Liberator 142
Fer. II			
Miserere mihi 55	*Conculcaver.* 55	Deus exaudi 53	Deus in nomine 53
Fer. III			
Exspecta dominum 26	*Dom. illumin.* 26	Discerne causam 42	Emitte lucem 42
Fer. IV			
Liberator meus 17	*Diligam te* 17	Exaltabo te 29	Domine deus 29
(Fer. V)			
Omnia quæ Dan. 3	*Magnus dom.* 47	Tollite hostias 28	Revelabit 28
Fer. VI			
Miserere mihi 30	*In te domine* 30	Pacificeloquebant. 34	Vidisti domine 34
Dom. in Palmis			
Domine ne longe 21	*Deus, deus meus* 21	Tenuisti manum 72	Quam bonus 72
Fer. II			
Judica domine 34	*Effunde fram.* 34	Exsurge domine 34	Effunde frameam 34
Fer. III			
Nos autem Gal. 6	*Deus misereat.* 66	Ego autem dum 34	Judica domine 34
Fer. IV			
In nomine Philip. 2	*Dom. exaudi* 101	Ne avertas 68 Domine exaudi 101	Salvum me 68 Ne avertas In quacunque Quam defecerunt } 101 Percussus sum Tu exsurgens
Fer. V *Nos autem* Gal. 6		Christus factus Phil. 2	Propter quod Phil. 2
Fer. VI		Domine audivi Hab. 3	In medio In eo dum Deus a Libano } Hab 3 Operuit cœlos

Sabbato — Cantica : Cantemus domino, Exod.; Vinea facta, Isai.; Attende cœlum, Deut.; Sicut cervus. — **Alleluja :** Confitemini, 106. — **Tractus :** Laudate, 116.

TRACTUS	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Qui confidunt 124	Laudate dominum 134	Qui statis Domine nomen Qui timetis 134	Hierusalem quæ 121
	Jubilate deo		Ab occultis 18
	Expectans 39	Statuit super Multa fecisti Domine deus 39	Lætabimur 19
	Benedicite gentes 65	Jubilate deo In multitudine Venite et videte 65	Lutum fecit Joh. 9
	Dom. ad adjuvand. 39	Exspectans 39	Dom. memorabor 70
	Populum humilem 17	Clamor meus Liberator meus 17	Videns dom. Joh. 11
	Factus est 17	Persequar Præcinxisti 17	Dominus regit 22
Sæpe expugnaver. 128	Confitebor tibi 118	Beati immaculati Viam veritatis 118	Hoc corpus 1 Cor. 11
	Domine convertere 6	Domine ne in Miserere mihi 6	Dominus virtutum 23
	Sperent in te 9	Sedes super Cognoscetur 9	Redime me 24
	Eripe me 58	Quia ecce Quia factus 58	Lavabo inter 25
	Super flumina 136	In salicibus Si oblitus Memento 136	Memento verbi 118
	Benedictus es 118	Vidi non servantes Appropiaverunt 118	Ne tradideris 26
Deus, deus meus 21	Improperium 68	Salvum me Adversum me 68	Pater si non Matth. 26
	Eripe me 14	Ego vero Exaudi me 14	Erubescant 34
	Custodi me 139	Eripe me Qui cogitaverunt 139	Adversum me 68
	Domine exaudi 101	Ne avertas Quia oblitus Tu exsurgens 101	Potum meum 101
	Dextera domini		Dominus Jesus Joh. 13
Eripe me 139	**Ad salutandam crucem** : Agios theos, Sanctus Deus. Ant. : Crucem tuam; Ecce lignum; Cum fabricator. Versus Fortunati episcopi. (Hymn. Crux fidelis.)		

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
Die Paschæ			
Resurrexi 138	*Dom. probasti* 138	Hæc dies 117	Confitemini dom. 117
Fer. II			
Introduxit vos Exod. 13	*Confit. dom.* 104	» 117	Dicat nunc israhel 117
Fer. III			
Aqua sapientiæ Eccles. 15	*Confit. dom.* 105	» 117	Dicant nunc [1] 106
Fer. IV			
Venite bened. Matth. 25	*Cantate dom.* 97	» 117	Dextera domini 117
Fer. V			
Victricem manum Sap. 10	*Cantate dom.* 95	» 117	Lapidem quem 117
Fer. VI			
Eduxit eos 77	*Attendite* 77	» 117	Benedic. quivenit 117
Sabbato			
Eduxit dominus 104	*Confitemini* 104		All. Hæc dies 117
Octava Paschæ			
Quasimodo 1 Petr. 2	*Exultate deo* 80		All. In resurrectione?
Dom. I post Albas			
Misericordia domini 32	*Exultate justi* 32		All. *Surrex dom. vere*
Dom. II			
Jubilate deo 65	*Canticum* 65		All. *Cantate domino*
Dom. III			
Cantate domino 97	*Salvabit* 97		All. *Eduxit dominus*
Dom. IV			
Vocem jocunditatis Is. 48	*Jubilate deo* 65		All. *Hæc dies* 117
S. Tyburtii et Valerii			
Sancti tui 144	*Exaltabo te* 144		
S. Georgii Mart.			
Protexisti 63	*Exaudi deus* 63		
In Letania majore			
Exaudivit te 17	*Diligam te* 17		
S. Vitalis Mart.			
Protexisti 63	*Exaudi deus* 63		
S. Philippi et Jacobi			
Exclamav. ad te 2 Es. 9, 28	*Exultate justi* 32		
(Alexandri, Eventii, Theodoli) Clamaverunt justi 33	*Benedicam do.* 33	*Gloriosus deus*	*Dextera tua*
S. Gordiani et Epimachi			
Sancti tui 144	*Exaltabo te* 144	Justor. animæ Sap. 3	Visi sunt Sap. 3
S. Pancratii Mart.			
Ecce oculi 32	*Exultate justi* 32		
(Dedicat. Eccles.)			
Terribilis Gen. 28	*Quam dilecta* 83	Locus iste ?	Deus cui astat ?
S. Potentianæ Virg.			
Dilexisti 44	*Eructavit* 44	*Diffusa* 44	*Propter* 44
In Ascens. Domini			
Viri Galilei Act. 1	*Omnes gentes* 46		All. Ascendit deus 46

[1] Primitivement : Dicat nunc Aaron. p. 117; cf. ci-dessus, p. 95.

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Pascha nostr. 1 Cor. 5 Epulemur	Terra tremuit 75	Notus in Judæa Et factus est Ibi confregit 75	Pascha nostr. 1 Cor. 5
Surrexit dom. Luc. 24	Angel. dom. Matt. 28	Euntes dicite Jesus stetit Matth. 28	Surrexit dom. Luc. 24
Obtulerunt Luc. 24	Intonuit de cælo 17	Diligam te Liberator meus 17	Si consurrexist. Col. 3
Surrexit altissimus ?	Portas cæli 77	Attendite Aperiam in parabolis 77	Chr. resurgens Rom. 6
Cantate domino 95	In die solemnit. Ex. 3	Audi popule Non adorabitis 80	Pop. adquisit. 1 Petr. 2
Eduxit dominus 104	Erit vobis hic Ex. 12	Dixit moyses Ex. 14 In mente habete Ex. 13	Data est Matth. 28
Laudate pueri Sit nomen 112	Benedictus qui 117	Hæc dies Lapidem quem 117	Omnes qui in Gal. 3
Pascha nostr. 1 Cor. 5	*Angel. dom.* Matth. 28		Mitte manum Joh. 20
Angel. dom. Marc. 28	Deus, deus meus 62	Sitivit in te In matutinis 62	Ego sum pastor Joh. 10
Benedictus dei filius ?	Lauda anima 145	Qui custodit Dominus erigit 145	Modicum Joh. 16
Surrexit altissimus ?	*Jubilate deo* 65		Dum venerit Joh. 16
Pascha nostr. 1 Cor. 5	*Benedicite gentes* 65		Cantate domino 95
	Lætamini		Gaudete justi 32
	Confitebuntur cæli 88	Misericordias Quoniam quis 88	Lætabitur justus 63
Confitemini dom. 106	Confitebor dom. 108	Adiuva me Qui insurgunt 108	Petite et accip. Luc. 11
	Repleti sumus 89	Domine refugium Priusquam fierent 89	Ego sum vitis Joh. 15
	Confitebuntur 88		Tanto tempore Joh. 14
	Repleti sumus 89		Justor. animæ Sap. 3
	Mirabilis 67	Exurgat deus Pereant peccatores 67	*Gaudete justi* 32
	Confitebuntur 88		*Gaudete justi* 32
Adorabo	Dom. deus in 1 Par. 29	Majestas domini Fecit Salomon 2 Par. 7	Domus mea Matth. 21
	Offerentur minor 44		*Diffusa est* 44
Dominus in Sina 67	Viri Galilei Act. 1	Cumque intuerentur Ac. 1	Psallite Deo 67

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	ALLELUJA CUM VERSU 1
Dom. post Ascens.			
Exaudi domine 26	*Dom. illumin.* 26		*Ascendit* 46
Nat. S. Urbani			
Sacerdotes tui	*Memento domine*	*Inveni David*	
Vig. Pentecostes			
In die Pentecostes			
Spiritus domini Sap. 1	*Exurgat* 67		Emitte spiritum 103
Fer II			
Cibavit eos 80	*Exultate deo* 80		*Cantate domino*
Fer III			
Accipe jocundit. 4 Esd. 2	*Attendite* 77		Confiteantur dom. 106
Fer IV			
Deus dum egredieris 67	*Exurgat* 67		*Lauda anima* 145
Reminiscere 24		*Dom. deus noster* 8	
		Beata gens 32	
(Fer V)			
Repleatur os 70	*In te domine* 70		*Redemptionem* 110
De necessitatibus		*Convertere* ℣ *Dom. refugium*	
Sabbato 12 lect.			
Caritas dei Rom. 5	*Do. deus salutis* 87		*Eduxit dominus* 104
Intret oratio		*Propitius* ℣ *Adiuva nos*	*Tract.: Laudate dom.*
		Protector ℣ *Domine deus virtutum*	
		Jacta cogitatum ℣ *Dum clamarem*	
		Ad dominum ℣ *Dom. libera*	
S. Marcellini et Petri			**VERSUS**
Clamaverunt justi 33	*Exultate* 32	Clamaverunt justi 33	Juxta est dominus 33
(S. Primi et Feliciani)			
Sapientiam sanct. Eccl. 44	*Exultate* 32	*Justorum*	*Visi sunt*
S. Basilidis, Cirini. Naboris et Nazarii *Intret in*		Vindica domine 78	Posuerunt 78
S. Marci et Marcelliani			
Salus autem 36	*Noli æmulari* 36	*Anima nostra*	
S. Gervasi et Protasi			
Loquetur dominus 84	*Benedixisti* 84	*Justorum*	*Visi sunt*
Vig. S. Joh. Bapt.			
Ne timeas Luc. 1	*Dom. in virtute* 20	Fuit homo Joh. 1	Ut testimonium Joh. 1
Nat. S. Joh. Bapt.			
De ventre Is. 49	*Bon. est confit.* 91	Priusquam te Jerem. 1	Misit dom. Jerem. 1
S. Johannis et Pauli		Ecce quam bonum 132	Sicut unguentum 132
Multæ tribulationes 33	*Benedicam do.* 33		Mandavit

ALLELUJA CUM VERSU 2	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Non vos relinq. Joh. 14	Ascendit deus 46	Omnes gentes Quoniam dominus Subjecit populos 46	Pater cum Joh. 17
	Veritas mea		*Fidelis servus*
Confitemini dom. 106 **Tract.**: *Laudate dom.*	Emitte spiritum 103	Benedic anima Confessionem Extendens cœlum 103	Ultimo Joh. 7
Spirit. dom. replev. 67	Confirma hoc 67	Cantate domino In ecclesiis Regna terræ 67	Factus est Act. 2
Emitte spiritum 103	*Intonuit*		Spir. s. docebit Joh. 14
Non vos relinq. Joh. 14	*Portas cœli* 77		Spir. qui a Pat. Joh. 15
Confitebor 137	*Emitte spiritum* 103		Pacem meam Joh. 14
	Meditabor 118		*Intellege* 5
Dextera domini 117	*Lauda* 145		Spirit. ubi vult Joh. 3
	Benedic ania		*Erubescant et*
Non vos relinq. Joh. 14	*Emitte spiritum* 103 *Dom. deus salutis*		Non vos relinq. Joh. 14 *Domine deus meus*
	Lætamini		*Justorum animæ* Ego vos elegi de Joh. 15
	Confitebuntur		
	Exultabunt 149	Cantate 149	Posuerunt 78 Am. dico vob. Matt. 25
	Anima nostra		
	Lætamini		*Posuerunt* 78
	Gloria et honore 8		*Magna* 20
Ipse præibit Luc. 1	*Justus ut palma* 91		Tu per Luc. 1
	Gloriabuntur 5	*Verba mea* Quoniam ad te 5	Et si coram Sap. 3

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
Vig. S. Petri			
Dicit dom. Petro Joh. 21	*Cœli enarrant* 18	In omnem terram 18	*Cœli enarrant*
S. Petri			
Nunc scio Act. 12	*Dom. probasti* 138	Constitues 44	Pro patribus 44
S. Pauli			
Scio cui 2 Tim. 1	*Dom. probasti* 138	Qui operatus Gal. 2	Gratia dei 1 Cor. 15, 10
S. Processi et Martiniani			
Judicant sancti Sap. 3	*Exultate* 32	Exsultabunt 149	Cantate domino 149
S. 7 Fratrum			
Laudate pueri 112	*Sit nomen* 112	*Vindica domine*	*Posuerunt*
Octava Apostolorum			
Sapientiam sanctorum	*Cœli enarrant*	*Justorum*	*Visi sunt*
Praxedis Virg.			
Loquebar	*Beati immac.*	*Dilexisti*	*Propterea*
(S. Apollinaris)			
Sacerdotes dei	*Memento*	*Inveni david*	*Nihil proficiat*
S. Simpl., Faust. et Beatri.			
Sacerdotes eius 131	*Memento*	Sacerdotes eius 131	Illuc producam 131
S. Abdon et Sennen			
Intret in	*Deus venerunt*	*Gloriosus*	*Dextera*
S. Stephani papæ			
Justus ut 91	*Bonum est* 91	Just. non conturba. 36	Tota die 36
S. Sixti episcopi			
Sacerdotes dei	*Memento*	*Sacerdotes eius*	*Illuc producam*
(Felicis et Agapiti)			
Salus autem	*Noli æmulari*	*Justorum animæ*	*Visi sunt*
S. Cyriaci et Secundi			
Timete dominum 33	*Benedicam* 33	Timete dominum 33	Inquirentes 33
Vig. S. Laurentii			
Dispersit 111	*Beatus vir* 111	Dispersit 111	Potens in 111
Nat. S. Laurentii			
Confessio 95	*Cantate* 95	Probasti 16	Igne me 16
S. Tiburti			
Justus ut 91	*Bonum est* 91	Os iusti 36	Lex dei 36
S. Ypoliti			
Justi epulentur 67	*Exsurgat* 67	*Justorum*	*Visi sunt*
S. Eusebii			
Os iusti	*Noli æmulari*	*Os iusti*	*Lex dei*
(Assumptio B. M. V.)			
Vultum tuum 44	*Eructavit* 44	Propter veritatem 44	Audi filia 44
Oct. S. Laurentii			
Probasti domine 16	*Exaudi deus* 16	*Justus non conturb.*	*Tota die*
(S. Agapiti)			
Lætabitur		*Justus non conturb.*	
S. Timothei			
Salus autem	*Noli æmulari*	*Justorum*	*Visi sunt*

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
	Mihi autem 138	Domine probasti Intellexisti Ecce tu domine } 138	TuesPetrusMatth. 16
Tu es Petrus Beatus es } Mat. 16	Constitues 44	Eructavit Lingua mea Propterea benedixit } 44	SimonJohannisJoh. 2
	In omnem terram 18	Cæli enarrant 18	Am. dico. vos Matth 19
	Gloriabuntur 5		Anima nostra 123
Laudate pueri 112	*Anima nostra*		Quicunq. fec. Matth 12
	Exultabunt sancti		*Justorum animæ*
	Diffusa est gratia		*Simile est*
Disposui	*Veritas*		Semel juravi 87
	Anima nostra		*Ego vos elegi*
	Mirabilis		*Posuerunt*
	Inveni david		*Domine quinque*
	Inveni		*Fidelis servus*
	Gloriabuntur		*Ego vos elegi*
	Lætamini		Signa eos Marc. 16
	Oratio mea Joh. 16	Probavit me ?	Quivult venire Mat. 16
	Confessio 95	*Cantate dom. cantic.* *Cantate dom. bened.* } 95	Qui mihi Joh. 12
	In virtute		*Posuisti domine*
	Anima nostra		Dico autem Luc. 12,4
	Desiderium animæ 20	Vitam petiit Lætificabis Inveniatur } 20	*Beatus servus*
	Offerentur minor 44		Dilexisti 44
	In virtute		*Qui vult*
	In virtute		*Beatus servus*
	Mirabilis		*Ego vos elegi*

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
S. Hermetis			
Justus non conturbab. 36	*Noli æmulari* 36	*Justus ut palma*	*Ad adnuntiandum*
S. Sabinæ Virg.			
Cognovi domine 118	*Beati immac.* 118	*Specie tua*	*Propter veritatem*
S. Felicis et Adaucti			
Sapientiam	*Exultate* 32	*Gloriosus deus*	*Dextera tua*
(S. Adriani) *Lætabitur*	*Exaudi deus*	Dom. prævenisti 20	Vitam petiit 20
(S. Gurgonii)			
Gloria et honore 8	*Dom. dom. nost.* 8	*Posuisti*	*Desiderium*
(S. Proti et Hiacinthi)			
Judicant sancti	*Exultate iusti*	*Vindica domine*	*Posuerunt*
(Exalt. S. Crucis)			
Nos autem Gal. 6	*Deus misereat.* 66	*Christus factus*	*Propter quod*
S. Cornelii *Sacerdotes dei*	*Memento*	*Sacerdotes eius*	*Illuc producam*
S. Nicomedis *Lætabitur*	*Exaudi deus*	*Posuisti domine*	*Desiderium*
(S. Euphemiæ) *Vultum*	*Eructavit*	*Diffusa est gratia*	*Propter veritatem*
Vig. S. Mathei *Ego autem*	*Quid gloriaris*	*Justus ut palma*	*Ad adnuntiandum*
S. Mathei *Os iusti*	*Noli æmulari*	*Beatus vir*	*Potens in*
(Cosmæ et Damiani)			
Sapientiam	*Exultate iusti*	*Clamaverunt*	*Juxta est*
Dedic. Bas. S. Mich.			
Benedicite domine 102	*Benedicamus* 102	Benedicite dom. 102	Benedic anima 102
(S. Hieronymi)			
Sacerdotes dei	*Benedicite omnia*	*Inveni david*	*Nihil proficiat*
Vig. Ap. Simon. et Judæ			
Intret in	*Deus venerunt*	*Vindica*	*Posuerunt*
Nat. Eorundem			
Mihi autem 138	*Dom. probasti* 138	Nimis honorati 138	Dinumerabo 138
S. Nazarii *Confessio* 95	*Cantate* 95	*Justus non conturb.*	*Tota die*
S. Coronati Mart.			
Intret in	*Deus venerunt*	*Vindica*	*Posuerunt*
S. Theodori *In virtute*	*Magna est*	*Domine prævenisti*	*Vitam petiit*
S. Mennæ *Os iusti*	*Noli æmulari*	*Inveni david*	*Nihil proficiat*
(S. Martini) *Sacerdotes tui*	*Memento*	*Ecce sacerdos*	*Non est inventus*
S. Cæciliæ *Loquebar*	*Beati immac.* 118	Audi filia 44	Specie tua 44
S. Clementis			
Dicit dom. sermones d'après Isai. 59 ℣. 21	*Misericordias* 88	*Juravit*	*Dicit dominus*
S. Chrysogoni			
Justus non conturbab. 36	*Noli æmulari* 36	Gloria et honore 8	Quoniam elevata 8
Vig. Andreæ Ap.			
Dom. secus mare Mat. 4	*Cæli enarrant* 18	*Nimis honorati*	*Dinumerabo*
Nat. Andreæ *Mihi autem*	*Dom. probasti*	*Constitues*	*Pro patribus*
In Agenda Mortuorum			
Requiem 4 Esdr. 2	*Miserere mei* 56	Requiem 4 Esdr. 2	Convertere 114
(Dom. de S. Trinitate)			
(Benedicta sit) d'après Tobias 12 ℣. 6	(*Benedic.*) Dan. 3	(Benedictuses) Dan. 3	(Benedictuses) Dan. 3

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
	In virtute		*Posuisti domine*
	Filiæ regum		Principes persec. 118
	Lætamini		Quod dic. Matth. 10. 27
	Gloria et honore		*Posuisti domine*
	Posuisti domine 20	Desiderium / Magna est 20	*Posuisti domine* 20
	Gloriabuntur		*Anima nostra*
Dicite in gentibus	Protege domine ?	Salvator / Quia pro mundi ?	Nos autem Gal. 6
Disposui	*Anima nostra*		*Quod dico vobis*
	Gloria et honore		*Qui vult venire*
	Offerentur minor		*Simile est*
	Gloria et honore		*Posuisti domine*
	Inveni david		*Magna est*
	Gloriabuntur		*Posuerunt*
Laudate deum 102	Stetit Angelus Apoc. 8	In conspectu 137	Benedicomnes Dan. 3
	Veritas mea		*Beatus servus*
	Exsultabunt		*Justorum animæ*
	In omnem terram		Vos qui secuti Mat. 19
	In virtute		*Qui vult venire*
	Anima nostra		*Posuerunt*
	Gloria et honore		*Posuisti domine*
	Desiderium		*Magna est*
	Inveni david		*Domine quinque*
	Offerentur minor		Confund. superbi 118
			Beatus servus
	Veritas		*Posuisti domine*
	Desiderium		Venite post me Mat. 4
	Gloria et honore		Dicit Andreas Joh. 1
Dilexit Andream ?	*Mihi autem*		Dona eis domine ?
	Domine convertere		
	Domine illumina		
	Miserere mihi Dom.		
	Domine Jesu Christe		
(Benedictus es) Dan. 3	(Benedictus sit) d'après Tobias 12 ℣. 6	(Benedicamus) Dan. 3	(Benedicite) Tob. 12

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
Dom. 1. post Oct. Pent.			
Domine in tua 12	*Usquequo* 12	Ego dixi domine 40	Beatus qui 40
Dom. 2 post. Pent.			
Factus est dominus 17	*Diligam te* 17	*Ad dominum* 119	*Domine libera* 119
3. Respice in me 24	*Ad te do. levavi* 24	*Jacta cogitatum* 54	*Dum clamarem* 54
4. Dominus illuminatio 26	*Si consistant* 26	*Propitius esto* 78	*Adiuva nos* 78
5. Exaudi domine 26	*Dom. illumin.* 26	*Protector noster* 83	*Dom. deus virtut.* 83
6. Dominus fortitudo 27	*Ad te do. clama.* 27	Convertere dom. 89	Domine refugium 89
7. Omnes gentes 46	*Subiecit popul.* 47	*Venite filii* 33	*Accedite* 33
8. *Suscepimus deus* 47	*Magnus dom.* 47	*Esto mihi in Deum* 70	*Deus in te speravi* 70
9. Ecce deus 53	*Deus in nomine* 53	Dominedom. noster 8	Quoniam elevata est 8
10. *Dum clamarem* 54	*Exaudi deus* 54	*Custodi me* 16	*De vultu tuo* 16
11. Deus in loco 67	*Exurgat deus* 67	*In dom. speravi* 17	*Ad te* 17
12. *Deus in adjutorium* 69	*Avertantur* 69	Benedicam dom. 33	In dom. laudabitur 33
13. Respice domine 73	*Ut quid deus* 73	*Respice domine* 73	*Exurge* 73
14. Protector noster 83	*Quam dilecta* 83	*Bon. est confidere* 117	*Bon. est sperare* 117
15. Inclina domine 85	*Lætifica anim.* 85	*Bon. est confiteri* 91	*Ad adnuntiandum* 91
16. Miserre mihi 85	*Incl. do. aurem* 85	*Timebunt gentes* 101	*Quon. ædificavit* 101
17. Justus es domine 118	*Beati immca.* 118	*Beata gens* 32	*Verbo domini* 32
Fer. IV mens. Sept.			
Exultate deo 80	*Testimonium* 80	Quis sicut dom. 112	Suscitans a terra 112
Fer. VI *Lætetur cor* 104	*Confitemini* 104	*Convertere dom.* 89	*Domine refugium* 89
Sabb. 12 lect.			
Venite adoremus 94	*Venite exulte.* 94	*Propitius esto* 78	*Adiuva* 78
		Protector noster 83	*Dom. deus virtut.* 83
		Dirigatur oratio 140	*Elevatio manum* 140
		Salvum fac popul. 27	*Ad te dom. clamabo* 27
Dom. 18 post Pentec.			
Da pacem dom. Eccl. 36	*Lætatus sum* 121	*Lætatus sum* 121	*Fiat pax* 121
19. *Salus populi* ?	*Attendite* 77	*Dirigatur oratio* 140	*Elevatio* 140
20. *Omnia quæ fecisti* Dan. 3	*Beati immac.* 118	*Oculi omnium* 144	*Aperis tu* 144
21. In voluntate tua Esth. 13	*Beati immac.* 118	Domine refugium 89	Priusquam montes 89
22. Si iniquitates 129	*De profundis* 129	*Eccequam bonum* 132	*Sicut unguentum* 132
			℣ *Mandavit*
23. *Omnes gentes* 46	*Subjecit popul.* 46	*Venite filii* 33	*Accedite ad* 33
24. Dicit dom. ego Jerem. 29	*Benedixisti* 84	Liberasti nos 43	In deo laudabimus 43

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
	Intende voci 5		*Narrabo omnia* 9
	Domine convertere 6		Cantabo domino 12
	Sperent in te 9		Ego clamavi 16
	Illumina 12		Dom. firmament. 17
	Benedicam dom. 15		Unam petii 26
	Perfice gressus 16		Circuibo 26
	Sic in holocausto D. 3	Et nunc sequimur Dan. 3	Inclina aurem 30
	Populum humilem 17		Gustate et videte 33
	Justitiæ domini 18		Primum quær. Mat. 6
	Ad te dom. levavi 24		*Acceptabis* 50
	Exaltabo te 29		Honora dom. Prov. 3
	Precatus est Exod. 32		De fructu 103
	In te speravi 30		Panem de cælo Sap. 16
	Inmittet angelus 33		*Panis quem* Joh. 6
	Exspectans 39		*Qui manducat* Joh. 6
	Dom. in auxilium 39		*Dom. memorabor* 70
	Oravi deum Dan. 9	Adhuc me loquen. / Audivi vocem } Dan. 9	Vovete et reddite 75
	Meditabor 118		Comedite 2 Esdr.
	Benedic anima 102		Aufer a me 118
Hymn. 3 *puerorum* *Tr. Laudate deum* 116	*Dom. deus salutis* 87		*Mense septimo* Lev. 23
	Sanctificav. Exod. 33	Locutus est dom. / Oravit Moyses } Exo. 33	Tollite hostias 95
	Si ambulavero 137		*Tu mandasti* 118
	Super flumina 136		*Memento verbi* 118
	Vir erat Job. 1	Utinam appender. / Quæ est enim / Numquid fortitudo / Quon. non revertet. } Job. 1	In salutari tuo 118
	Record. Esth. 14, 12	Everte cor Esth. 14, 13 u. 14	Dico vobis gaud. Luc. 15
	Sic. in holocaust. D. 3 / De profundis cla. 129	Fiant aures / Si iniquitates } 129	Amen dico vobis quicquid Marc. 11

Les Versets alléluiatiques.

In Dominicis diebus per circulum anni.

℣ Verba mea	5
℣ Domine deus	7
℣ Deus iudex	7
℣ Diligam te	17
℣ In te domine [1]	70
℣ Omnes gentes	64
℣ Eripe me	58
℣ 1. Te decet 2. Replebimur	64
℣ Attendite	77
℣ Exsultate deo	80
℣ Domine, deus salutis	87
℣ Domine, refugium	89
℣ 1. Venite exsultemus 2. Præoccupemus	94
℣ Quoniam deus	94
℣ Confitemini domino et invocate	104
℣ Paratum cor	107
℣ Qui timent	113
℣ Dilexi quoniam	114
℣ Laudate dominum omnes	116
℣ Laudate dominum et collaudate	116
℣ Dextera dei	117
℣ De profundis	129
℣ Confitebor tibi	137
℣ Lauda anima	145
℣ Qui sanat	146
℣ 1. Lauda Hierusalem 2. Qui posuit	147

In Nat. unius Confess. et Mart.

℣ Inveni david	88
℣ Justus ut palma	91
℣ Beatus vir, qui timet	111
℣ Justus germinabit	?
℣ Beatus vir, qui suffert	Jac. 1
℣ Memento domine	131
℣ Elegit te dominus	?
℣ Justus non conturbabitur	36
℣ Gloria et honore	8
℣ Disposui testamentum	88
℣ Justum deduxit	Sap. 10

In Nat. plurimorum Sanctorum.

℣ Sancti tui	145
℣ Gaudete iusti	32
℣ Exsultabunt sancti	149
℣ Vox exsultationis	117
℣ Mirabilis dominus	67
℣ Te martyrum candidatus	?
℣ Pretiosa est in conspectu	115
℣ Justi epulentur	67
℣ Exsultent iusti	67

In Nat. Apostolorum.

℣ Vos estis lux	Matth. 5
℣ Cæli enarrant	18
℣ 1. Nimis honorati sunt 2. Dinumerabo eos	138

In Nat. sanct. Virginum.

℣ Specie tua	44
℣ Diffusa est gratia	44
℣ Adducentur regi	44
℣ Egregia sponsa	?

De Cruce.

℣ Dicite in gentibus	95

De S. Andrea.

℣ Salve crux	?

[1] Ce verset trouble l'ordre numérique, et a sans doute été inséré ici par erreur; il ne se trouve pas dans d'autres manuscrits, p. ex. le cod. 359 de St.-Gall.

II.

Les Versets alléluiatiques de la Semaine de Pâques

DANS LES

Manuscrits et les Imprimés

jusqu'au Concile de Trente.

	IN DIE PASCH.	FER. II	FER. III
Cod. de Monza 8. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Dominus regnavit, decorem	℣ In te, domine, speravi
Cod. de Rheinau 8. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Dominus regnavit, decorem	
Cod. 359 de S.-Gall 9. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Surrexit dominus vere	℣ Obtulerunt discipuli
Cod. 339 de S.-Gall 10. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Surrexit dominus vere	℣ Obtulerunt discipuli
Cod. d'Einsiedeln 121 10. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ 1. Angelus domini 2. Respondens autem	℣ Christus resurgens
Cod. de Jacq. Rosenthal (Munich) 12. sæc.	℣ Pascha nostrum	℣ Nonne cor nostrum	℣ Oportebat pati[1]
Cod. Paris nouv. acquis. 1235 12. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Surrexit dominus vere	℣ Eduxit dominus
Cod. Bibl. munic. Trèves 13. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Nonne cor nostr. ℣ 1. Angelus domini 2. Respond. autem	℣ Christus resurgens
Grad. Sarisburiense 13. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Nonne cor nostrum	℣ Surgens Jesus
Cod. 445, Bibl. munic. de Colmar. 13. sæc.	℣ Pascha nostrum	℣ Nonne cor	℣ Stetit Jesus in medio
Cod. 353 de S.-Gall 13.-14. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ 1. Angelus domini 2. Respondens autem	℣ Christus resurgens
Grad. Lausann. Bibl. des Frères Mineurs à Fribourg (Suisse) 15. sæc. ineuntis	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Nonne cor	℣ Surrexit dominus et
Cod. S. Gallen 427 de S. Gall 15. sæc.	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Nonne cor	℣ Oportebat pati
Missale Lausannense Bibl. des Frères Mineurs à Frib. (Suisse) 15. sæc. exeuntis	℣ Pascha nostrum	℣ Angelus domini	℣ Surrexit dominus de
Grad. Franc. de Brugis, imprimé à Venise 1500	℣ Pascha nostrum	℣ Angelus domini	℣ Surrexit dominus de
Grad. Lausanneuse, imprimé à Lyon 1522	℣ 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣ Nonne cor	℣ Surrexit dominus et
Missale Tridentinum	℣ Pascha nostrum	℣ Angelus domini	℣ Surrexit dominus de

[1] Le ℣. Angelus domini est encore ajouté postérieurement.

FER. IV	FER. V	FER. VI	SABBATO
℣ Quoniam deus magnus	℣ Lauda Hierusalem	℣ Surrexit altissimus	℣ Hæc dies
℣ Redemptionem misit			℣ Laudate pueri
℣ Surrexit de sepulchro	℣ Cantate domino	℣ Eduxit dominus	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Surrexit altissimus	℣ Cantate domino	℣ Eduxit dominus	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Oportebat pati	℣ In die resurrectionis	℣ Surrexit altissimus	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Angelus domini[2]	℣ Nonne cor nostrum	℣ Angelus domini	℣ Hæc dies ℣ Surrexit
℣ In die resurrectionis	℣ Angelus domini	℣ Benedictus es dei filius	℣ Hæc dies ℣ Laudate pueri
℣ In die resurrectionis	℣ Surrexit altissimus	℣ Dicite in gentibus	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Surrexit dominus et	℣ In die resurrectionis	℣ Dicite in gentibus	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Surrexit dominus et	℣ Christus resurgens	℣ In die resurrectionis	℣ Hæc dies ℣ Laudate pueri
℣ Surgens Jesus	℣ In die resurrectionis	℣ Dicite in gentibus	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Oportebat pati	℣ Surrexit altissimus	℣ Crucifixus surrexit	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Christus resurgens	℣ In resurrectione tua	℣ Dicite in gentibus	℣ Hæc dies ℣ 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣ Surrexit dominus vere	℣ Surrexit Christus, qui		
℣ Surrexit dominus vere	℣ Surrexit Christus, qui	℣ Dicite in gentibus	℣ Hæc dies
℣ Oportebat pati	℣ Surrexit altissimus	℣ Crucifixus surrexit	℣ Hæc dies ℣ Laudate pueri
℣ Surrexit dominus vere	℣ Surrexit Christus	℣ Dicite in gentibus	℣ Hæc dies ℣ Laudate pueri

[2] Le ℣. Surrexit dominus est également indiqué postérieurement.

III.

Les Répons graduels des Dimanches après la Pentecôte dans le manuscrit de Rheinau.

Dom.	I	Miserere mihi	6	Dom.	XIII	font défaut.	
»	II	Domine dominus noster	8	»	XIV	font défaut.	
»	III	Adjutor in opportunitatibus	8	»	XV	font défaut.	
»	IV	Exurge domine	8	»	XVI	font défaut.	
»	V	Ab occultis	18	»	XVII	Bonum est confidere	117
»	VI	Unam petii	26	»	XVIII	Lætatus sum	121
»	VII	Venite filii	33	»	XIX	Dirigatur oratio	140
»	VIII	Liberasti nos	43	»	XX	Eripe me	142
»	IX	Speciosus forma	44	»	XXI	Domine refugium	89
»	X	Benedictus dominus	71	»	XXII	Ecce quam bonum	132
»	XI	Sciant gentes	82	»	XXIII	Venite filii	33
»	XII	Protector noster	83	»	XXIV	Timebunt gentes	101

Impr. de S. Jean l'Evangéliste — Desclée, Lefebvre et Cie. — Tournai (Belgique).

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

10M—6-38

MAY 1947

MUSIC LIBRARY

DEC 16 1955

OCT 5 - 1956

MAR 4 - 1960

MAR 1 8 1960

APR 28 1977

ML 3075 .W134
Origine et developpement du ch
Stanford University Libraries
3 6105 042 978 895

ML3075
W134

547509

G.E. STECHERT
& CO.
NEW YORK